ZENO VANCEA

II
19630(2)

CREAȚIA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ sec. XIX-XX

★★

Mureșianu
Cornea-Ionescu
Perlea
Cuteanu
Jelescu
Rogalski
Ghidionescu
Géza
Ciortea
Chilf
Buicliu
Brînzeu
• • •

Toduță
Socor
Eisikovits
Constantinescu
Mendelsohn
Demian
Stoia
Hoinic
Petri
Suțu
Jodál
Dumitrescu
Silvestri
Varga
Markos
• • •

Dumitrescu
Popa
Moroianu
Dimitriu
Jerea
Lipatti
Popa
Velehorschi
Comes
Chiriac
Pașcanu
Boboc
Basarab
Bughici
Jarda
Profeta
• • •

ZENO VANCEA

CREAŢIA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ

Sec. XIX—XX

★★

BIBLIOTECA JUDEŢEANĂ „GH. ASACHI" (IA)

376.978

EDITURA MUZICALA
Bucureşti, 1978

INTRODUCERE *

Primul volum al lucrării *Creația muzicală românească din secolele XIX-XX*, consacrat compozitorilor noștri din secolul trecut, se încheie cu prezentarea operei muzicale a celor născuți în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, care, adresîndu-se muzicii populare autentic țărănești au făurit, în frunte cu George Enescu, în anii de după primul război mondial, școala noastră națională modernă.

Prezentul volum al doilea se ocupă de creația compozitorilor a căror dată de naștere se situează între 1900 și 1925, urmînd ca muzica compozitorilor din generațiile mai tinere să formeze obiectul unei alte lucrări.

Această împărțire putînd să pară arbitrară, în sprijinul ei se pot invoca următoarele argumente : în urma numărului mare de compozitori care au apărut în cursul ultimilor cincizeci de ani, creația muzicală românească a ajuns la o abundență atît de mare încît nu poate fi cuprinsă într-un singur volum. În afară de aceasta, autorul prezentei lucrări a ținut seama și de unele considerente de ordin stilistic.

Desigur nu fiecare generație nouă de compozitori se exprimă neapărat cu ajutorul unui nou stil — dovada o constituie și faptul că creația majorității reprezentanților generației care a urmat după aceea a făuritorilor școlii noastre moderne, constituie, din punctul de vedere al aceluiași stil național, o continuare a operei muzicale a antecesorilor. Dar modul nou de exprimare muzicală, apărut la noi în cursul ultimelor două decenii, reprezintă aspecte atît de deo-

---

* Majoritatea compozitorilor aparținînd acestei generații fiind încă în plină activitate, prezenta lucrare nu cuprinde decît creația lor compusă pînă la 1 ianuarie 1978.

sebite de acele ale muzicii tradiționale, încît prezentarea creației generației mai noi de compozitori, într-o lucrare aparte, pare firească. Este desigur adevărat că nu toți compozitorii din generația despre care vorbim în această lucrare au aderat la ideea școlii naționale, afirmîndu-și personalitatea artistică în cadrul unui stil de orientare universalistă [1]. Dar în ciuda deosebirilor de stil creația lor are drept esențială trăsătură comună exprimarea unui conținut emoțional (înțeles în sensul tradițional al noțiunii), fapt care o desparte în mod vădit de creația cu caracter constructivist din zilele noastre.

*

Spre deosebire de compozitorii aparținînd școlii noastre naționale din secolul al XIX-lea, care și-au format stilul din elementele muzicii populare orășenești, făuritorii școlii naționale moderne, născută în anii de după primul război mondial, s-au adresat muzicii țărănești autentice, pentru a putea crea din elementele ei, de deosebită originalitate, un limbaj diferit de cel al altor culturi mu-

---

[1] Termenul de „stil universalist" este îndeobște folosit în sensul unui mod de exprimare din care sînt absente particularitățile melodico-ritmice ale muzicii populare și caracteristicile armonice ce decurg din acestea.

După cum este cunoscut, stilul universalist s-a cristalizat pe temeiul unui îndelungat proces de influențare reciprocă a diferitelor culturi muzicale din țările occidentale, precum și pe baza sintezelor de stil înfăptuite de marile personalități creatoare ale Renașterii, ale Barocului și ale Clasicismului vienez.

Muzica cultă occidentală nu a cunoscut niciodată această împărțire în național și universal. Absolvită la începutul ei (în perioada polifoniei primitive), substanța melodică a gregorianului și a muzicii populare de structură modală, cu timpul, în urma dezvoltării gîndirii armonice și a complexității crescînde a mijloacelor armonice, precum și a asimilării unor influențe venite din partea altor culturi muzicale, muzica cultă s-a diferențiat de cea populară. Treptat și muzica populară a adoptat tonalitatea minoră și majoră și astfel creația cultă și cea populară aveau aceeași bază tonală, ceea ce a făcut că unii dintre cei mai mari compozitori să inventeze teme în spiritul muzicii populare și să le integreze în creația lor fără a se produce o lipsă de unitate de stil.

Se știe că în urma influenței culturii urbane, în apus a avut loc un proces lent de decădere a folclorului, creatorii anonimi ai acestuia au început să fie consumatori ai unor produse culte în stil popular sau să creeze un folclor influențat de creația cultă. Spre deosebire de apus, muzica noastră populară și cea a popoarelor din Balcani a păstrat, cu puține excepții, pînă azi arhaica ei structură modală, constituind baza stilistică a școlii naționale. Spre deosebire de aceasta, compozitorii care nu au aderat la Școala națională folosesc mijloace de expresie ce sînt caracteristice culturilor muzicale din Occident.

zicale, fiind convinşi că numai astfel muzica românească se va putea afirma cu succes şi dincolo de hotarele ţării [1].

În afară de considerente de ordin artistic, ei au fost animaţi şi de dorinţa de a micşora, graţie inspiraţiei folclorice, distanţa dintre muzica profesională şi cea populară, de a crea o artă cultă cu un specific românesc care să se adreseze tuturor straturilor sociale.

Urmaşii lor spirituali, născuţi în primul pătrar al secolului XX, — dintre care unii au fost discipoli personali ai lui Mihail Jora, Constantin Brăiloiu şi George Breazul, promotorii principali ai şcolii naţionale — au avut în faţa lor un larg cîmp de activitate, muzica populară oferind încă ample posibilităţi de realizare a personalităţii artistice a fiecăruia dintre urmaşi.

În creaţia acestora întîlnim astfel variate moduri de manifestare a inspiraţiei folclorice, de la folosirea ca material tematic al unor melodii autentic populare, pînă la stilizarea personală a substanţei folclorice, unii dintre compozitori încercînd chiar să valorifice particularităţile ei melodico-ritmice în cadrul unei riguroase organizări seriale.

Dat fiind că, după cum am mai arătat, nu toţi reprezentanţii acestei generaţii au fost adepţii şcolii naţionale, este cazul de a examina locul acestora în contextul general al creaţiei muzicale româneşti, trăgînd concluziile necesare după ce ne vom fi ocupat cu diversitatea aspectelor pe care le prezintă creaţia noastră cultă inspirată din muzica populară.

După părerea unora, îndepărtarea compozitorului de izvoarele muzicii populare are drept consecinţă faptul că opera sa încetează să mai exprime sensibilitatea colectivităţii naţionale căreia îi aparţine. Or, în privinţa aceasta, George Enescu afirma că „Folosirea materialului folcloric nu realizează autenticitatea caracterului etnic; compozitorul român va putea să creeze paralel cu muzica populară, dar prin alte mijloace absolut personale, lucrări valoroase, asemănător caracterizate“ [2].

---

[1] Într-o scrisoare adresată în 1932 compozitorului Achim Stoia, Constantin Brăiloiu spunea următoarele: „Cu armele Occidentului n-avem nici o şansă de a bate Occidentul şi va trece multă vreme pînă vom înceta de a mai fi o caricatură sau, în cel mai fericit caz, o copie fără importanţă a Apusului. Ţi-o spune unul care a văzut acest Apus, Beethoven e mare, dar mai este pînă la un Beethoven valah. Lucrează deci înainte şi la fiecare melodie frumoasă pe care ai scăpat-o din pieire, fii sigur că ai făcut ceva de seamă pentru neamul românesc“.

[2] *George Enescu*, lucrare publicată de către Institutul de Istoria Artei al Academiei R.S.R. la Editura muzicală a Uniunii compozitorilor, Bucureşti, 1964, pag. 39.

În sprijinul celor afirmate de Enescu cu privire la problema caracterului etnic al muzicii, poate fi invocat cazul acelor compozitori occidentali care, deşi au folosit în unele din lucrările lor, melodii din folclorul altor ţări — ca de pildă Saint-Saëns, din cel nord-african, Jean Absil, din cel românesc (pentru a aminti doar cîteva cazuri) — acestea, datorită modului de tratare şi de integrare a melodiilor populare în ansamblul lucrării, în ciuda originii străine a materialului tematic, sînt totuşi expresia sensibilităţii artistice franceze.

Astfel, în sensul celor spuse de Enescu, la stabilirea apartenenţei unei lucrări la o şcoală naţională, hotărîtor rămîne conţinutul emoţional, şi anume dacă acesta, pe lîngă sensibilitatea proprie a compozitorului, este în acelaşi timp şi expresia sensibilităţii colectivităţii din care el face parte. După cum tot George Enescu spunea că „Muzica este un grai în care se oglindesc fără posibilitate de prefăcătorie însuşirile psihice ale omului, ale popoarelor“ [1] — vorbim de caracterul naţional al muzicii franceze, germane, italiene, engleze etc. — culturi muzicale diferite care deşi folosesc un limbaj comun pan-european [2], poartă în acelaşi timp amprenta caracteristică a modului de simţire a fiecăruia dintre aceste popoare [3].

Faptul că unii dintre compozitori s-au îndepărtat de idealul estetic al făuritorilor şcolii naţionale nu înseamnă o scădere a valorii artistice a creaţiei lor, întrucît caracterul naţional al unei

---

[1] George Enescu, *Op. cit.*, pag. 31.

[2] După cunoştinţele noastre, termenul de „pan-european“ a fost introdus în muzică pentru prima oară de Constantin Brăiloiu. Într-un studiu apărut în *Histoire de la Musique* (Edit. Gallimard, Paris, 1963, pag. 662), el spune : „Pornind de la o imemorabilă tradiţie orală, popoarele occidentale au edificat la nivelul claselor cultivate, în mod lent, o artă realmente pan-europeană, în care, în cadrul unui perimetru spiritual şi teritorial determinat, fiecare se putea recunoaşte. Fie că a fost constituită o tehnică sau a fost organizată una din formele muzicale, acestea s-au diseminat în scurt timp, adoptate sau imitate în acea jumătate a continentului unde s-a format cultura noastră. Tot ce această artă a adunat ca o excepţie, s-a resorbit în ceea ce avea esenţial.“

[3] Vorbind într-un studiu intitulat „Îndrăzneala şi inspiraţia în creaţie“ (*Sovietskaia Muzîka*, 1953, nr. 11 ; vezi şi *Probleme de literatură şi artă*, Bucureşti, 1954), privind caracterul naţional al muzicii, Aram Haciaturian spune printre altele : „Intonaţia cîntecului popular este departe de a fi întotdeauna prezentă în lucrările muzicale profund naţionale din punctul de vedere al stilului şi caracterului lor. Se pot cita o serie de exemple din muzica clasică rusă care să confirme acest fapt într-un mod absolut convingător. Mă voi mărgini să menţionez *Simfonia a VI-a* de Ceaikovski şi *Concertul nr. 2* de Rahmaninov. Se poate pune la îndoială apartenenţa naţională a acestor lucrări care exprimă fiecare în felul ei caracterul naţional rus, structura sufletească a rusului ?“

opere muzicale nu este unicul criteriu pe temeiul căruia poate fi judecată valoarea acesteia. Este un adevăr îndeobște cunoscut că nici cel mai autentic limbaj național nu poate conferi unei lucrări o valoare artistică superioară, dacă, din punctul de vedere al conținutului expresiv și al formei, este deficientă.

Făurirea unui limbaj național din elementele folclorului, care să poată face față problemelor puse de conținutul și formele complexe ale muzicii culte, constituie, fără îndoială, un act de creație, dar actul creator nu se poate opri aici, limbajul fiind doar mijlocul de exprimare al unui mesaj care reprezintă elementul esențial al creației muzicale.

S-ar putea crede că limbajul național al lui Glinka, Chopin, Gade, Grieg etc., iar dintre cei mai noi, al lui Bartók, Enescu, De Falla și al altora, a fost expresia spontană a structurii lor psihice, organic legată de originea lor etnică, fără ca ei să „învețe" muzica populară, la fel ca și limba vorbită ; adevărul este însă că la toți acești compozitori limbajul național a fost rezultatul unui proces conștient de formare a modului lor de exprimare pe baza unui temeinic studiu al muzicii populare.

În timp ce folclorul reprezintă mijlocul tradițional de exteriorizare a stărilor sufletești a locuitorilor din lumea satelor — limbaj muzical pe care și-l însușesc încă din copilărie — în cazul compozitorilor de profesie situația este diferită. Limbajul muzical, ca și limba vorbită, trebuie învățat. Acest lucru îl dovedește și cazul unora dintre compozitorii noștri care, ca de pildă George Enescu, Sabin Drăgoi, Marțian Negrea, și-au petrecut anii copilăriei în mediul rural. Fără îndoială că muzica țăranilor a contribuit la formarea sensibilității lor, dar peste aceste prime impresii muzicale s-au suprapus însă mai tîrziu altele, primite în timpul anilor de studiu. Asimilînd în cursul procesului de formare profesională stiluri mai vechi și mai noi din muzica universală, compozițiile de la începutul carierei lor nu cuprind deloc, sau numai într-o mică măsură, urme de muzică populară. Acesta este cazul lucrărilor de școală ale lui Enescu, pînă la *Suita Română pentru orchestră* (1897), ca și ale primelor compoziții ale lui Drăgoi, scrise după absolvirea Conservatoarelor din Cluj și Praga — (*10 cîntece pe versuri de H. Heine, Crizanteme*, lied scris pe versuri de Victor Eftimiu), *Cvartetul de coarde, 10 piese lirice pentru pian*, sau al lucrărilor *Op. 1* și *Op. 2* de Negrea. La toți acești compozitori, stilul național apare abia în compoziții ulterioare debutului.

Reprezentanții școlilor naționale romantice (sec. XIX) s-au adresat folclorului nu numai din considerente artistice, dar și din convingeri sociale și politice. Acestea au determinat, de pildă, pe com-

pozitorii ruşi, de la Glinka pînă la Rimski-Korsakov, să se îndrepte către izvoarele muzicii populare nu numai în vederea valorificării caracterului ei inedit, dar şi pentru a demonstra, prin lucrări inspirate din creaţia populară, solidaritatea lor cu cauza maselor oprimate [1]. Smetana şi Dvorak, în Boemia, Dima şi Mureşianu, în Transilvania, Porumbescu, în Bucovina, Vidu şi Brediceanu, în Banat, au considerat opera lor muzicală ca un important mijloc de întărire a conştiinţei naţionale, în lupta împotriva opresiunii politice a claselor conducătoare austro-ungare.

În timp ce în cazul şcolilor naţionale din secolul al XIX-lea, pe lîngă considerentele artistice, un rol important îl aveau şi cele politice, în cazul reprezentanţilor curentului folcloric din secolul nostru, interesul pentru muzica populară este determinat, în afară de motivele de ordin artistic, şi de anumite concepţii umaniste.

Cîntecul popular, ca expresie directă a simţirii, manifestare emoţională sinceră, nesofisticată, era, pentru Leos Janacek, izvorul din care creaţia cultă poate primi o mai mare forţă de a impresiona pe auditor, contribuind prin aceasta la înfrăţirea între oameni. Într-o scrisoare a sa, Janacek spunea următoarele : „Eu cred că dacă muzica noastră cultă va izvorî din aceeaşi sursă a muzicii populare, noi ne vom putea înfrăţi prin ea. Cîntecul popular uneşte naţiunea, toate naţiunile, întreaga omenire, într-un singur spirit şi într-o fericire comună“ [2].

O idee asemănătoare exprima şi Bartók, atunci cînd afirma că „Ideea mea conducătoare, de care am fost pătruns de cînd mi-am găsit drumul în compoziţie, este ideea înfrăţirii între popoare, în ciuda tuturor certurilor şi războaielor ; această idee doresc s-o servesc prin arta mea şi de aceea nu mă sustrag de la nici o influenţă, fie că vine din sursă slovacă, românească, arabă sau oricare alta. Numai sursa să fie pură, proaspătă şi sănătoasă“ [3].

Este cunoscut crezul lui George Enescu, care atribuia şi el muzicii acelaşi rol important în crearea unor legături mai strînse între oameni : „Menirea sfîntă a muzicii este să stingă urile, să

---

[1] Angajaţi în această dificilă acţiune de a crea o artă cultă românească, compozitorii români au fost animaţi, în afară de considerentele de ordin estetic, şi de dorinţa de a micşora, graţie inspiraţiei folclorice, distanţa dintre muzica profesională şi cea populară, de a crea o artă cu un specific românesc care să se adreseze pe cît posibil tuturor straturilor sociale.

[2] Seda, Jaroslav, *Leos Janacek*, Praga, Orbis, 1954 (versiunea în l. franceză), pag. 19.

[3] Scrisoarea, în limba germană, adresată lui Octavian Beu în 1931, cuprinsă în : *Scrisorile lui Bartók Béla (B. B. levelei)*, publicate de Demény János, Editura Zenemükiado Vállalat, Budapesta, 1955, pag. 190—191.

potolească patimile și s-apropie inimile într-o caldă-nfrățire". „Muzica... un grai izvorît din inimă și menită s-aducă dragoste și înfrățire printre cei pe care îi despart credinți și obiceiuri deosebite" [1]. Mihail Jora vedea, în limbajul muzical cult inspirat din folclor, un mijloc de a se apropia de „sufletul poporului".

În afară de preocuparea pentru latura umanistă, muzica populară a reprezentat, pentru compozitorii din țările cu un folclor bogat, și un mijloc de reînnoire a limbajului muzical cult, ajuns în Occident la o hipertrofică dezvoltare a mijloacelor armonice.

Într-un studiu intitulat „Influența muzicii țărănești asupra muzicii culte mai noi", Béla Bartók spune următoarele : „Exagerările postromantice încep să devină insuportabile ; unii compozitori simt că pe acest drum nu se poate merge mai departe și că nu există altă soluție decît împotrivirea față de secolul al XIX-lea. În acest proces, muzica populară, mai precis cea autentică țărănească, constituie un stimulent și un ajutor de neprețuit. De o uimitoare forță expresivă, ea este lipsită de sentimentalism și de orice ornamentație inutilă, constituind un model de exprimare, obținînd, cu un minimum de mijloace, un maximum de conținut emoțional" [2]. Nu numai Bartók, dar și alte personalități de frunte ale curentului folcloric au urmărit să ajungă astfel, pe baza muzicii țărănești — „model de simplitate" — la un nou clasicism (a nu se confunda cu *neoclasicismul* care reprezintă valorificarea într-un stil contemporan a formelor Barocului), la stabilirea unui nou echilibru între sentiment și rațiune, echilibru care a dispărut din muzica postromantică. La aceasta se referă și George Enescu cînd spune : „Ca opera să fie durabilă, trebuie să fie concisă, sugestivă, insinuantă : să nu plictisească, să se impună și să răzbată, iată pentru ce mai toți muzicienii s-au adresat muzicii populare spre a-și clădi edificiul lor" [3].

Deși apariția școlilor naționale, mai vechi și mai noi, a însemnat o îmbogățire a culturii muzicale universale, acestea au avut totuși un rol destul de redus în dezvoltarea generală a muzicii europene, neschimbînd cursul ei general.

După cum am mai arătat, Stravinski, Bartók și Enescu au revelat Occidentului bogăția și varietatea ritmică a muzicii populare din Estul și Sud-Estul Europei, stimulînd pe mulți compozitori apuseni să acorde ritmului un rol mai important în muzica

---

[1] *George Enescu, Op. cit.*, pag. 31.

[2] Béla Bartók, *Scrieri alese*, București, 1955, E.S.P.L.A., pag. 189.

[3] *George Enescu, Op. cit.*, pag. 39.

lor. În această privință, mai ales Stravinski a avut un mare număr de imitatori. Dar în prima jumătate a secolului al XX-lea, în procesul de dezvoltare a muzicii continentului nostru, pe lîngă curentul neoclasic, un rol mai important l-a avut sistemul dodecafonic-serial creat de Schönberg. Acest sistem a fost adoptat de numeroși compozitori din toate părțile lumii, avînd un rol dominant în creația europeană pînă aproape de zilele noastre. Chiar și Stravinski, la început adversar hotărît al dodecafonismului serial, și-a însușit acest sistem, pe baza căruia a compus lucrările din ultima sa perioadă de creație.

Aplicînd sistemul serial după propriile sale concepții și înlocuind temele și motivele — pînă atunci material de bază al formei muzicale — cu autonomia sunetelor, conferindu-le și o importantă funcție coloristică, Anton von Webern a pregătit calea noilor curente muzicale, apărute după cel de-al doilea război mondial.

De prin secolele XII-XIII, cînd organiștii catedralei Notre-Dame din Paris au creat modul de exprimare pe mai multe voci, marile inițiative, hotărîtoare pentru dezvoltarea generală a muzicii europene, au pornit — doar cu foarte puține excepții — totdeauna din Apus.

Răspîndirea în trecut, aproape în întregul nostru continent, într-un timp relativ scurt, a progreselor continue care au avut loc în domeniul exprimării muzicale (cu excepția țărilor care s-au dezvoltat în condiții istorice deosebite de acelea ale țărilor apusene), se explică printr-o sensibilitate muzicală care în trăsăturile ei fundamentale este comună tuturor popoarelor europene. Cu toate că există deosebiri între diferitele idiomuri populare, muzica europeană are la bază același sistem muzical, deosebit de al altor continente.

Deși reprezentanții școlilor naționale din secolul trecut s-au legănat în iluzia de a fi creat o artă autonomă, independentă de cea apuseană, aceste școli nu se situează în afară de procesul general de dezvoltare a muzicii europene, constituind doar o ramură a ei; adoptînd formele tradiționale de sonată, rondo, lied etc., precum și sistemul armonic istoricește constituit — îmbogățit în unele cazuri prin înlănțuiri armonice proprii modurilor populare — ei sînt totuși, fără îndoială, reprezentanții, într-o haină națională, ai marelui curent romantic apusean.

S-ar putea presupune că dat fiind numărul extrem de mare de melodii populare, folclorul constituind astfel o bogată sursă de inspirație, aceasta ar putea determina o îndelungată existență a unei perioade stilistice alimentate din folclor. Desigur, în unele țări socialiste în care folclorul este încă o realitate vie, prelucrările

de muzică populară constituie o parte însemnată a repertoriului mișcării corale de mase. Mai trebuie adăugat că folclorul exercită o influență asupra fanteziei creatoare și a unor compozitori români, adepți ai curentelor muzicale noi, folosind, ca de pildă Aurel Stroe, în *Cvartetul de coarde*, sau Corneliu Dan Georgescu în *Jocuri* și *Motive maramureșene* chiar citate. În oratoriul *Constelația omului*, realizat pe temeiul tehnicii variaționale, Tiberiu Olah pornește de la o temă populară stilizată, iar Liviu Glodeanu în opera *Zamolxe* și în alte lucrări, inventează teme care, în ciuda caracterului lor stilizat, păstrează o evidentă legătură cu muzica populară. Mihai Moldoveanu a compus lucrări ca : *Tulnice, Scoarțe, Ritual* etc., care deși sînt realizate pe baza tehnicii avangardiste creează totuși o atmosferă înrudită cu aceea ce o degajă muzica instrumentală populară.

În procesul de dezvoltare din ultimele două decenii a muzicii românești, aceste lucrări prezintă însă excepții, majoritatea compozitorilor din generația medie și tînără fiind adepții unui stil universalist, caracteristic culturii muzicale de astăzi pe plan mondial.

Istoria muzicii ne învață că toate stilurile apărute în decursul timpului, atît cele naționale, cît și cele cu caracter universalist, au avut o durată limitată în timp și că după o perioadă de înflorire ele au cedat locul altor stiluri. Între cauzele care au determinat continua schimbare a stilurilor figurează, pe primul loc, schimbările intervenite în orînduirea socială și modificarea formelor de viață care au dus la schimbarea concepțiilor estetice și, implicit, a modului de exprimare muzicală. În cazul școlilor naționale, trebuie să avem în vedere că ceea ce constituie principalele caracteristici melodico-ritmice, ale fiecărei muzici populare în parte, se datorează unei selecțiuni afective a celor ce au creat-o, reprezentînd pentru compozitorul cult, ca urmare a numărului restrîns de formule melodico-ritmice, o anumită îngrădire față de posibilitățile nelimitate pe care le oferă stilul muzical bazat pe libera folosire a celor mai variate moduri de combinare a sunetelor pe plan orizontal și vertical. Obligația de a păstra în formele muzicale complexe, în mod nealterat, particularitățile melodico-ritmice ale muzicii populare au fost și cauza neîncrederii unor compozitori, ca Alfred Alessandrescu și Nonna Otescu, în posibilitatea de dezvoltare simfonică a unui material tematic împrumutat din folclor sau inventat în spiritul acestuia [1]. După o mai lungă utilizare a particularităților ce sînt caracteristice muzicii populare a diferitelor popoare, nota lor specifică fiind supusă în creația cultă unei înde-

[1] Vezi articolele apărute în revista „Muzica" nr. 3, 1920, pag. 99.

de muzică populară constituie o parte însemnată a repertoriului mișcării corale de masă. Mai trebuie adăugat că folclorul exercită o influență asupra fanteziei creatoare și a unor compozitori români, adepți ai curentelor muzicale noi, folosind, ca de pildă Aurel Stroe, în *Cvartetul de coarde*, sau Corneliu Dan Georgescu în *Jocuri* și *Motive maramureșene* chiar citate. În oratoriul *Constelația omului*, realizat pe temeiul tehnicii variaționale, Tiberiu Olah pornește de la o temă populară stilizată, iar Liviu Glodeanu în opera *Zamolxe* și în alte lucrări, inventează teme care, în ciuda caracterului lor stilizat, păstrează o evidentă legătură cu muzica populară. Mihai Moldoveanu a compus lucrări ca : *Tulnice, Scoarțe, Ritual* etc., care deși sînt realizate pe baza tehnicii avangardiste creează totuși o atmosferă înrudită cu aceea ce o degajă muzica instrumentală populară.

În procesul de dezvoltare din ultimele două decenii a muzicii românești, aceste lucrări prezintă însă excepții, majoritatea compozitorilor din generația medie și tînără fiind adepții unui stil universalist, caracteristic culturii muzicale de astăzi pe plan mondial.

Istoria muzicii ne învață că toate stilurile apărute în decursul timpului, atît cele naționale, cît și cele cu caracter universalist, au avut o durată limitată în timp și că după o perioadă de înflorire ele au cedat locul altor stiluri. Între cauzele care au determinat continua schimbare a stilurilor figurează, pe primul loc, schimbările intervenite în orînduirea socială și modificarea formelor de viață care au dus la schimbarea concepțiilor estetice și, implicit, a modului de exprimare muzicală. În cazul școlilor naționale, trebuie să avem în vedere că ceea ce constituie principalele caracteristici melodico-ritmice, ale fiecărei muzici populare în parte, se datorează unei selecțiuni afective a celor ce au creat-o, reprezentînd pentru compozitorul cult, ca urmare a numărului restrîns de formule melodico-ritmice, o anumită îngrădire față de posibilitățile nelimitate pe care le oferă stilul muzical bazat pe libera folosire a celor mai variate moduri de combinare a sunetelor pe plan orizontal și vertical. Obligația de a păstra în formele muzicale complexe, în mod nealterat, particularitățile melodico-ritmice ale muzicii populare au fost și cauza neîncrederii unor compozitori, ca Alfred Alessandrescu și Nonna Otescu, în posibilitatea de dezvoltare simfonică a unui material tematic împrumutat din folclor sau inventat în spiritul acestuia [1]. După o mai lungă utilizare a particularităților ce sînt caracteristice muzicii populare a diferitelor popoare, nota lor specifică fiind supusă în creația cultă unei înde-

[1] Vezi articolele apărute în revista „Muzica" nr. 3, 1920, pag. 99.

lungate „uzuri", nota folclorică riscă să-şi piardă cu timpul caracterul inedit şi poate deveni clişeu academic.

O altă cauză a estompării caracteristicilor naţionale ale unor muzici culte, în care se integrează şi o parte considerabilă a celei româneşti din ultimul timp, trebuie văzută şi în acel proces de individualizare a modului de exprimare, de stilizare şi transfigurare a substanţei folclorului, în urma cărora limbajul unor compozitori se apropie tot mai mult de cel universalist al epocii [1]. În acest sens, ultimele lucrări ale lui Enescu reprezintă deja o considerabilă lărgire a conceptului naţional. Acelaşi lucru poate fi constatat şi în creaţia lui Béla Bartók. În studiul la care ne-am referit mai înainte, Constantin Brăiloiu spune următoarele despre drumul creator al marelui compozitor din Ungaria : „...la început promotor al unei şcoli naţionale maghiare (pe care el şi Kodály au creat-o într-adevăr), el a sfîrşit prin abandonarea tacită a programului său ; în operele care i-au adus gloria, voinţa sa nu mai este de a înzestra Ungaria, cu ajutorul cîntecului popular, cu o muzică simfonică naţională, formînd un compartiment bine delimitat de cea universală, ci invers, de a încerca o reînnoire a acesteia prin încorporarea unor principii active, extrase din întreaga muzică populară cunoscută de el, fără nici o distincţiune. Prin această nouă concepţie despre misiunea sa, el transcendă naţionalul şi se situează alături de maeştrii occidentali, nu în urma lor".

După cum compozitorii români din secolul trecut şi-au însuşit gîndirea armonică a muzicii apusene din timpul lor, tot aşa reprezentanţii şcolii noastre naţionale moderne, apărută în perioada interbelică, s-au folosit de mijloacele armonice ale muzicii europene din prima parte a secolului al XX-lea. Dar prezenţa în unele lucrări româneşti, de pildă a unor suprapuneri politonale şi polimodale, precum şi a altor combinaţii armonice, mai mult sau mai puţin inedite, nu trebuie socotită neapărat consecinţa unor influenţe venite din afară, ci procesul de lărgire a orizontului armonic ce se datorează şi unor particularităţi ale muzicii populare, cum sînt de pildă modurile arhaice.

În acelaşi sens trebuie văzută, pe plan melodic, îmbogăţirea diatonicului modal cu elemente cromatice, rezultînd din aplicarea principiului *treptelor mobile* caracteristice anumitor tipuri de cîntece populare româneşti. Astfel, structura cromatică a melodiilor unor compozitori români nu este neapărat de provenienţă postwagneriană, ci are rădăcinile sale în folclor.

---

[1] Studiu apărut în *Histoire de la Musique*, Ed. Gallimard, Paris, 1963, pag. 670—671.

Înrudiri de concepţii estetice ale unor compozitori români cu unul din cele trei mari curente caracteristice pentru muzica europeană din prima parte a secolului XX, — impresionism, expresionism, neoclasicism — nu înseamnă implicit dependenţă de modele străine, lipsă de personalitate, preluare nediferenţiată a mijloacelor de expresie.

Vincent d'Indy spunea că „Fiecare este fiul cuiva", înţelegînd prin aceasta că orice compozitor porneşte în mod firesc de la un antecesor (în unele cazuri chiar de la mai mulţi), care, la rîndul său, aparţine uneia sau alteia din direcţiile muzicale mai vechi sau mai noi. Apariţia în creaţia românească a unor trăsături caracteristice, proprii unuia sau altuia din marile curente apărute în muzica europeană în prima parte a secolului al XX-lea, nu sînt negreşit rezultatul unui spirit de imitaţie, ci, pe lîngă vederi estetice comune, adeseori expresia temperamentală a cutărui sau cutărui compozitor.

Aşa, de pildă, trăsături impresioniste prezintă atît suita simfonică *Privelişti moldoveneşti* de Mihail Jora (mai ales părţile intitulate *Grîu sub soare* şi *Pe malul Bahluiului*), cît şi suitele *În Munţii Apuseni* şi *Poveşti din Grui* de Marţian Negrea, ca de altfel mai toate lucrările contemporane inspirate din natură — ca *Primăvara în Carpaţi* de M. Eisikovits şi *Marea Neagră* de A. Paşcanu — fără a se putea vorbi de adoptarea procedeelor lui Debussy.

În timp ce la baza compunerii de către marele compozitor francez a lucrărilor sale impresioniste au stat concepţii estetice consecvent aplicate aproape pînă spre sfîrşitul vieţii sale, în cazul lui Mihail Jora şi al lui Marţian Negrea şi al altora, astfel de lucrări au reprezentat doar o incursiune incidentală în domeniul descrierii muzicale a naturii.

Printre reprezentanţii generaţiei de după 1900, doar doi compozitori, şi anume Dinu Lipatti şi Theodor Rogalski, în urma contactului direct cu muzica franceză, au împrumutat ceva mai mult din mijloacele armonice ale impresionismului ; la Rogalski a contribuit, în plus, şi înrîurirea profesorului său din Leipzig, Siegfried Karl Elert, reprezentant al curentului impresionist din Germania.

Dar pe cînd muzica impresionistă este expresia unor stări emoţionale fugare, mereu schimbătoare, născute din contemplarea naturii, expresionismul este arta unei mai intense interiorizări, a trăirii unor sentimente de lungă durată, scormonirea de către compozitori a adîncurilor vieţii sufleteşti. O caracteristică importantă a expresionismului o reprezintă şi includerea în sfera sa expresivă a unor stări emoţionale care (ca extazul, angoasa, disperarea etc.), pînă la apariţia acestui curent, nu au avut decît un rol periferic

în creația muzicală (exceptînd doar, în genul dramatic, extazul, ca de pildă în *Tristan* al lui Wagner).

Pe lîngă această caracteristică principală de conținut, expresionismul are și o altă trăsătură, constînd în redarea și a grotescului, a caricaturii, și a ironiei etc.

Pe lîngă elemente impresioniste ce pot fi identificate în lucrările românești menționate, în creația noastră sînt lucrări care, deși concepute într-o haină națională, au evidente trăsături expresioniste, cum ar fi, de pildă, expresia fantasticului și tragicului, în baletul *Întoarcerea din adîncuri* al lui Mihail Jora, a grotescului, caricaturalului și ironiei, în baletele *Demoazela Măriuța* și *La piață*, sau în unele piese de pian ale aceluiași compozitor, ca o manifestare firească a temperamentului său.

Dintre lucrările cu trăsături expresioniste ale compozitorilor care nu au aderat la școala națională, ca de pildă Constantin Silvestri, amintim piesa corală op. 2 *(Nacht und Träume)*, piesele pentru pian *Cîntece de pustiu* și *Cvartetul nr. 2* (mai ales partea lentă), iar din generația anterioară celei căreia îi aparține Silvestri, compozițiile expresioniste ale lui Ludovic Feldman, scrise după perioada sa folclorică.

Curentul neoclasic este reprezentat în muzica noastră printr-un număr mai mare de lucrări decît cele aparținînd curentelor menționate mai sus. Dintre acestea fac parte, între altele, ciclul pentru pian *Metamorfoze* și lucrările camerale ale lui C. Silvestri, anterioare *Cvartetului nr. 2*, *Concertino*-ului *pentru pian și orchestră*, precum și alte lucrări ale lui Dinu Lipatti.

Neoclasicismul a reprezentat în muzica occidentală o reacție împotriva individualismului exacerbat, a caracterului tot mai accentuat de confesiune a muzicii din perioada romantismului tîrziu. Reprezentanții curentului neoclasic, urmărind un mod mai obiectiv de exprimare, au înlocuit stilul armonic ultradiferențiat al compozitorilor postromantici prin scriitura pe mai multe voci, în general cu un evident caracter linear. Avînd drept deviză „înapoi la Bach", neoclasicismul s-a întors în bună parte la formele polifone ale perioadei de stil cunoscută — pe drept sau nedrept — sub numele de epoca Barocului.

Apariția în creația românească a unor lucrări de orientare neoclasică, concepute într-un limbaj muzical național, nu a avut caracterul unei reacții împotriva individualismului postromantic, caracteristic doar muzicii occidentale. Scriitura pe mai multe voci, folosită de acei compozitori români care au apelat la unele forme ale Barocului, poate fi explicată prin faptul că pentru tratarea

melodiilor de lungă respirație și de largă cantabilitate vocală, concepute în spiritul doinelor sau al melodiilor psaltice, scriitura pe mai multe voci oferă un mijloc mai adecvat de realizare a formei muzicale decît scriitura acordic-verticală. Un exemplu sugestiv în privința aceasta ne oferă, dintre compozițiile mai vechi, *Liturghia psaltică* a lui Dimitrie Kiriac.

Deși Sigismund Toduță și Tudor Ciortea, în compunerea unor lucrări în genul concertant, au fost stimulați, desigur, de curentul neoclasic [1], ei au continuat de fapt tradiția polifonă creată de Gheorghe Dima și Iacob Mureșianu, pe care și alți compozitori transilvăneni din generația următoare, ca Sabin Drăgoi (*Divertismentul rustic*, opera-oratoriu *Constantin Brîncoveanu*), Cornel Givulescu (lucrări corale laice și religioase) au continuat-o.

Se cuvine să arătăm aici că se face o eroare cînd se consideră prezența polifoniei în muzica cultă românească ca o urmare a influenței germane. Este adevărat că în ordine cronologică primii care au compus în stil polifon — Gheorghe Dima și Iacob Mureșianu — au studiat la Conservatorul din Lipsca, și au fost astfel supuși înrîuririi vechii tradiții contrapunctice germane. Dar Dimitrie Kiriac, Theodor Theodorescu și Dimitrie Cuclin, care au manifestat aceeași preferință pentru polifonie, au fost discipolii lui Vincent d'Indy, la Schola Cantorum din Paris, iar cel mai de seamă polifonist român, George Enescu, a studiat contrapunctul cu André Gédalge, la Conservatorul Național din Paris.

Elevi ai Conservatorului din Leipzig au fost și Mihail Jora și Theodor Rogalski, dar în creația lor polifonia are un rol minimal, în majoritatea lucrărilor ce le aparțin, aceasta este cu totul absentă, cu toată influența germană.

În cazul unora dintre compozitorii cu orientări neoclasice, ca de pildă Constantin Silvestri, se poate vorbi despre o influență germană de dată mai recentă, exercitată în principal, poate, prin muzica lui Hindemith, dar această influență devine problematică în cazul lui Dinu Lipatti, care, după ce a studiat cu Mihail Jora continuîndu-și instrucția componistică la Paris, a trăit în contact permanent cu muzica franceză.

Astfel, este foarte discutabilă părerea unor muzicieni români care cred că omofonia armonică ar fi, chipurile, o caracteristică a sensibilității muzicale „latine", uitînd că polifonia a pornit din

---

[1] *Concertul pentru orchestră de coarde* de P. Constantinescu și cel de Ion Dumitrescu nu au o factură neoclasică, ci avînd inițial forma unui cvartet de coarde, ele au la bază arhitectura muzicală a formelor create de clasicii vienezi.

Franța [1], că ea a fost dezvoltată, în afară de compozitorii flamanzi, și de reprezentanții de origine franceză ai școlii franco-flamande, că a fost folosită cu o mare forță expresivă de compozitorii italieni ai Renașterii și că în secolul al XX-lea a fost mijlocul principal de expresie și al altor compozitori italieni, ca Francesco Malipiero, Alfredo Casella, Goffredo Petrassi etc.

În volumul întîi am arătat că, datorită dependenței politice și economice de imperiul otoman și legăturii, prin biserică, cu lumea greco-orientală, pînă pe la începutul secolului al XIX-lea, am cultivat formele muzicale proprii acestei culturi. De îndată însă ce au intervenit schimbări în condițiile politico-economice, legăturile comerciale ale celor două Principate Românești cu Apusul s-au intensificat, iar burghezia românească începe să se orienteze către formele de viață și de cultură occidentală. În ceea ce privește adoptarea de către compozitorii români din sec. XIX a formelor muzicale care, în Apus, s-au dezvoltat în decursul multor secole, aceasta s-a înfăptuit fără nici o dificultate la țară, melodiile populare fiind în bună parte executate cu o înveșmîntare armonică.

O puternică personalitate muzicală poate fi hotărîtoare în privința orientării stilistice a unei generații întregi de compozitori. Aceasta pare a fi și din cauza adoptării de către majoritatea foștilor discipoli ai lui Mihail Jora a stilului omofon-armonic, ceea ce a dat naștere la impresia că omofonia armonică constituie modul de exprimare cel mai potrivit cu temperamentul și sensibilitatea artistică a compozitorilor români.

Este firesc ca într-o ambianță muzicală dominată de ideea școlii naționale, chiar și acei compozitori care nu au aderat la această școală să fi fost influențați într-un fel sau altul de curentul general, fie inventînd, ca de pildă Ionel Perlea sau Alfred Mendelsohn, unele dintre temele lucrărilor lor de stil universalist, cu unele inflexiuni melodice populare, fie prelucrînd, ca de pildă Constantin Silvestri, în cîteva lucrări, melodii autentic populare, sau scriind, ca Dinu Lipatti, în mod alternativ, cînd lucrări cu un caracter național, cînd unele în stil universalist.

---

[1] Este adevărat că nașterea, în secolele XII și XIII, a polifoniei a fost înlesnită de întîlnirea la Paris, centrul spiritual al lumii apusene în acea vreme, a culturii muzicale mediteraneene, de structură monofonă (pe o singură voce) și a muzicii nordice, care conținea deja rudimente armonice. Dar această confruntare a două sensibilități muzicale a accelerat doar apariția noului stil, deoarece, necesități de ordin expresiv tot ar fi determinat, chiar fără un stimulent venit din altă parte, un mod de exprimare mai complex, lumea mediteraneană trecînd de la muzica univocală la aceea pe mai multe voci.

Compoziții în care sînt absente elementele de muzică populară au fost create și de făuritorii școlii noastre naționale moderne. Astfel de lucrări există nu numai în opera muzicală a lui Dimitrie Cuclin, care încă de la începutul carierei sale căuta să îmbine naționalul cu universalul, dar și în creația lui Mihail Jora *(Sonata pentru vioară, Cvartetul nr. 2,* ultimele lieduri) și Marțian Negrea *(Concertul pentru orchestră).*

Orientarea universală a lui Ionel Perlea, Constantin Silvestri, Dinu Lipatti și alții nu au însă nici o legătură cu modificările de stil intervenite în creația compozitorilor mai vîrstnici menționați mai sus, întrucît aceste modficări au avut loc mulți ani după ce Perlea, Silvestri și Lipatti s-au afirmat deja în viața noastră muzicală.

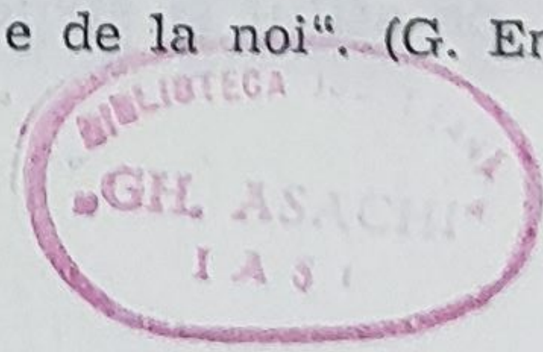
S-ar părea că în timp ce nota folclorică oferă compozitorului garanția originalității, orientarea universalistă comportă riscul de a fi supus unor influențe despersonalizatoare a curentelor occidentale și de a cădea astfel în eclectism sau în imitație epigonală. Or, numeroase exemple dovedesc că un stil format din elementele muzicii populare nu salvează pe un ins, lipsit de adevărată forță creatoare, de academism impersonal și inexpresiv. Hotărîtor rămîne, în ambele cazuri, talentul, forța expresivă a compozitorului, care se va manifesta — indiferent dacă limbajul său este național sau nu — într-un mod personal de comunicare. La aceasta s-a gîndit probabil George Enescu cînd, referindu-se în 1931 la generația mai tînără de compozitori, spunea : „Unii dintre tinerii compozitori români preiau direct, brodînd în jurul vreunei melopei sau hore savuroase țesături armonice și contrapunctice, alții, ceea ce mi se pare mai bine, lăsînd melodia populară ca pe o frumoasă fată sălbatică ale cărei zdrențe abia îi acoperă liniile pure, fac o operă mai semnificativă, inspirîndu-se pur și simplu și creînd compoziții puternice și personale, avînd acel caracter care face pe occidentali să spună : «se simte că nu e de pe la noi», un frumos omagiu adus originalității“ [1].

Pe temeiul celor spuse de Enescu cu alt prilej, că muzica este un grai în care se oglindesc însușirile psihice ale omului și ale popoarelor, se poate pune întrebarea în ce măsură creația compozitorilor de orientare universalistă reflectă sensibilitatea artistică a colectivității românești.

Dacă pe baza celor arătate în cele precedente, anume că creația acestor compozitori nu reprezintă o copie stilistică a altor culturi muzicale, ci are o certă notă proprie, se poate afirma caracterul autohton al creației lor, este desigur mai dificil de a stabili gradul în care sînt oglindite însușirile psihice ale colectivității românești,

[1] Străinii ar spune : „se simte că nu e de la noi“. (G. Enescu.)

376.978



în aceeași măsură în care, de pildă, creația lui Debussy oglindește sensibilitatea franceză, sau muzica lui Skriabin este expresia sufletului rus.

Muzicienii străini, care vizitînd Uniunea compozitorilor au prilejul de a asculta lucrări ale compozitorilor noștri — deși în mod firesc mai sensibili față de caracterul general uman al fondului expresiv, decît față de unele particularități etnice ale modului de simțire — sînt de părere că una din proprietățile de conținut ale creației muzicale românești o constituie lirismul, care se manifestă în mod evident și în ample lucrări simfonice. O altă trăsătură caracteristică ar fi rolul redus al patosului dramatic, al tragismului, al disperării, mai caracteristice muzicii altor popoare.

Lărgind sfera noțiunii de școală națională, nelimitînd-o numai la caracteristici stilistice izvorîte din folclor, ci cuprinzînd în ea și conținutul emoțional, se poate afirma că acesta corespunde sensibilității noastre și în cazul majorității lucrărilor compuse în stil universalist.

Trebuie adăugat că forța emoțională a unei compoziții nu este numai în funcție de acele particularități etnice ale simțirii, care desigur există în muzica fiecărui popor și care pot desigur constitui un important factor emoțional în cazul unui ascultător avînd aceeași origine etnică ca și aceea a autorului lucrării ascultate, dar care atunci cînd sînt prea accentuate — ca de pildă în cazul unor muzici culte și populare de pe alte continente — pot îngreuna actul de intropatie, procesul de identificare a noastră cu fondul expresiv al unei compoziții scrise de un străin. Dacă nu fondul expresiv general uman ar fi hotărîtor în trăirea emoțională a muzicii, ci numai expresia etnicului, atunci multe din capodoperele de valoare universală ar fi inteligibile numai pentru cei din același popor din care face parte și autorul capodoperei respective.

Înfățișînd în prezenta introducere numai în mod sumar diferitele aspecte ale creației compozitorilor din generația născută între 1900—1925, ne propunem ca în cele ce urmează, aceste aspecte să constituie obiectul unor analize mai aprofundate.

În mod firesc, extinderea analizelor va fi în funcție de importanța compozitorilor respectivi, de volumul creației lor și de locul pe care îl ocupă în muzica românească.

Din cauză că în materie de artă, judecățile de valoare au mai întotdeauna o doză de subiectivism, autorul a evitat să formuleze astfel de judecăți, scopul prezentei lucrări fiind acela de a contribui la o mai bună cunoaștere a creației românești, accentul fiind pus, în afară de unele referiri — acolo unde era necesar — pe conținutul emoțional, pe stilul și structura formală a lucrărilor examinate.

IULIU MUREȘIANU (29.I.1900—15.II.1956)

Familiarizat cu muzica de mic copil și educat în sentimentul unui ataşament deosebit faţă de creaţia populară, Iuliu Mureşianu a mers desigur nu numai din obligaţie filială pe urmele luminoasei figuri a tatălui său Iacob Mureşianu, ci a fost animat, ca şi alţi muzicieni transilvăneni din generaţia sa, de dorinţa de a contribui la înfăptuirea unei arte naţionale mai cuprinzătoare, mai variate în aspectele ei.

Înainte de 1918, pentru Gheorghe Dima, Iacob Mureşianu, Ion Vidu, Tiberiu Brediceanu, Augustin Bena şi Guilelm Şorban, creaţia muzicală constituia un important mijloc de afirmare naţională, prin care ei se puteau adresa populaţiei majoritare româneşti din fosta monarhie austro-ungară. Condiţiile politico-sociale de după Unire, cînd au fost create la Cluj primele instituţii muzicale româneşti — Opera şi Conservatorul — au constituit pentru urmaşii lor spirituali un puternic îndemn de a scoate muzica transilvăneană din izolarea ei provincială şi, integrîndu-se în viaţa artistică a naţiunii întregite, să contribuie, împreună cu confraţii lor de peste Carpaţi, la înflorirea muzicii româneşti.

Pentru a păstra caracterul naţional al creaţiei, trebuia continuată deci linia trasată de Dima, Iacob Mureşianu, Ion Vidu şi alţi predecesori. Cum însă Vidu şi Dima nu au compus decît muzică vocală (lieduri şi coruri), şi lucrările instrumentale ale lui Iacob Mureşianu, cu excepţia uverturii-poem *Ştefan cel Mare*, erau numai miniaturi pentru pian, iar muzica instrumentală a compozitorilor din vechea Românie nu era încă binecunoscută în Transilvania, prima serie de discipoli care au terminat Conservatorul din Cluj s-a aflat în situaţia de a-şi căuta modele, pentru compunerea unor lucrări de forme mai complexe, fie în creaţia şcolilor naţionale din secolul al XIX-lea, fie în muzica apuseană. Iuliu Mureşianu, asemenea lui Guilelm Şorban, şi-a luat drept

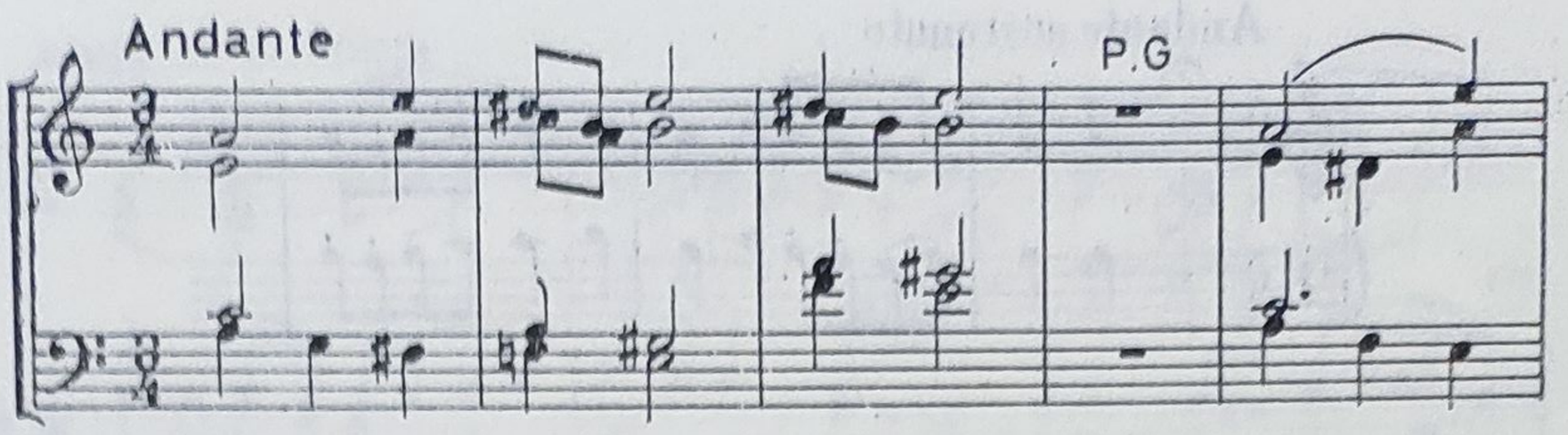
exemplu pe Edvard Grieg, ale cărui piese lirice pentru pian erau destul de bine cunoscute în Transilvania.

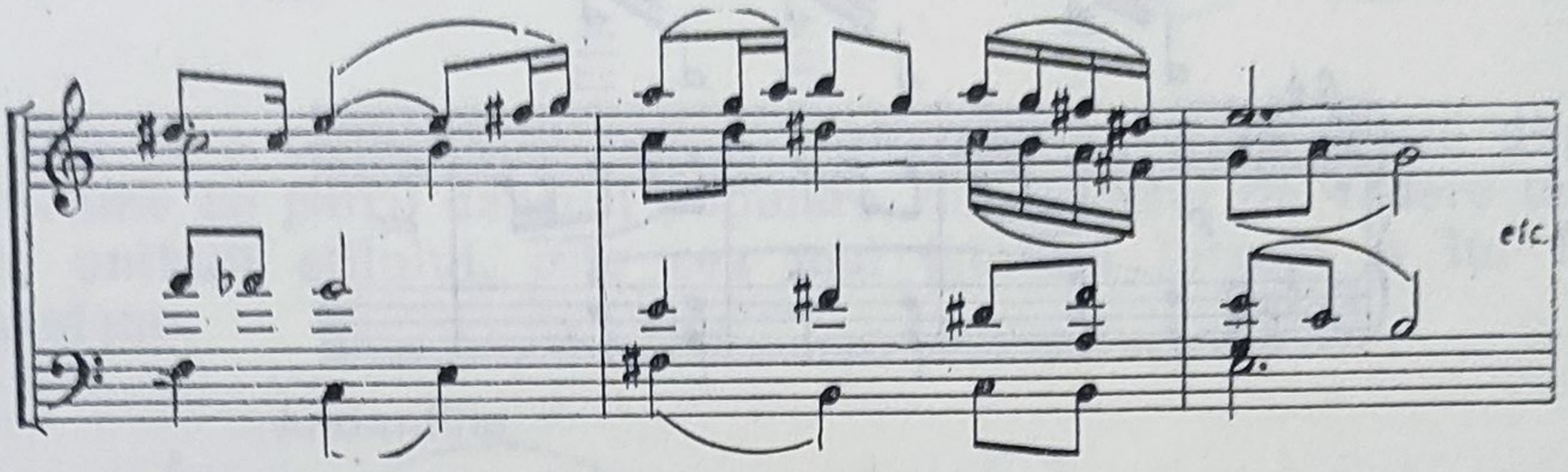
La înscrierea sa în Conservator, Iuliu Mureșianu compusese deja cîteva piese scurte pentru pian și tot pe atîtea lieduri, dintre care numai *Nocturna* pentru pian și liedul *Revedere* au fost considerate de autor demne de a fi păstrate. Aceste piese sînt scrise într-un stil în care elementul popular se îmbină cu influențe ale muzicii lui Mendelssohn, care înrîurise într-o oarecare măsură și creația tatălui său. În 1921, cînd Iuliu Mureșianu era student în anul I la conservator, a compus un *Souvenir pentru violoncel și pian* și liedul *Rămas bun* care, în ceea ce privește stilul, nu se detașează de cel al lucrărilor anterioare. Plecat apoi pentru continuarea studiilor la Torino (1921—22) și apoi la Leipzig (1923—24), cursurile urmate la aceste conservatoare nu au lăsat urme mai însemnate asupra modului său de comunicare, oferindu-i doar posibilitatea de a-și îmbogăți cunoștințele profesionale.

Pentru a se exprima în limbaj național, Iuliu Mureșianu nu a cules și prelucrat în prealabil (ca de pildă Sabin Drăgoi și Paul Constantinescu) melodii populare, ci, cu sensibilitatea formată sub impresia cîntecelor și dansurilor înmagazinate în contactul cu lumea satelor în jurul Blajului, el a luat ca model creația tatălui său, cu al cărui stil are multe elemente comune, mai ales în ceea ce privește structura melodică a compozițiilor.

Prima lucrare în stil național, un *Cvartet de coarde*, scris în 1924, prezintă sub aspectul tehnicii componistice încă stîngăcii, dar, cu toate acestea, din punctul de vedere al procesului de formare a muzicii instrumentale românești din Transilvania, acest cvartet reprezintă un deosebit interes, întrucît, spre deosebire de cvartetul lui Sabin Drăgoi, scris în 1920, în stilul lui Haydn, este prima lucrare de acest gen compusă în Transilvania în spirit folcloric.

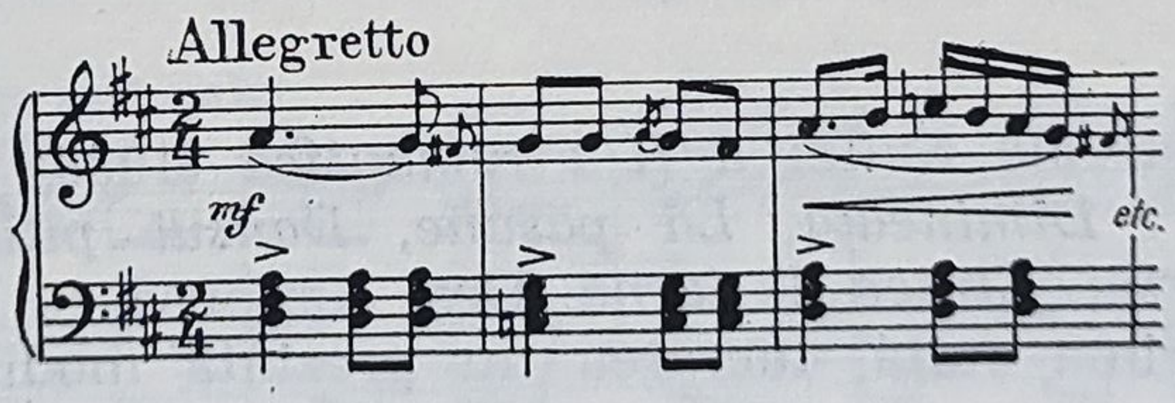
Cvartetul alcătuit din 6 miniaturi, din care 3 poartă cîte un titlu : I. *O idilă de Mai*, II. *Bîlciu la țară* și V. *Poveste tristă*, aceasta din urmă fiind inclusă apoi în forma orchestrată în *Suita romantică*, conține deja toate caracteristicile principale ale muzicii sale : forme miniaturale, clădite din teme de scurtă respirație, structură melodică diatonică, armonie tradițională fără inflexiuni modale. De fapt, stilul său, conturat în elementele sale esențiale în acest cvartet, nu mai suferă modificări importante în cursul activității componistice următoare.

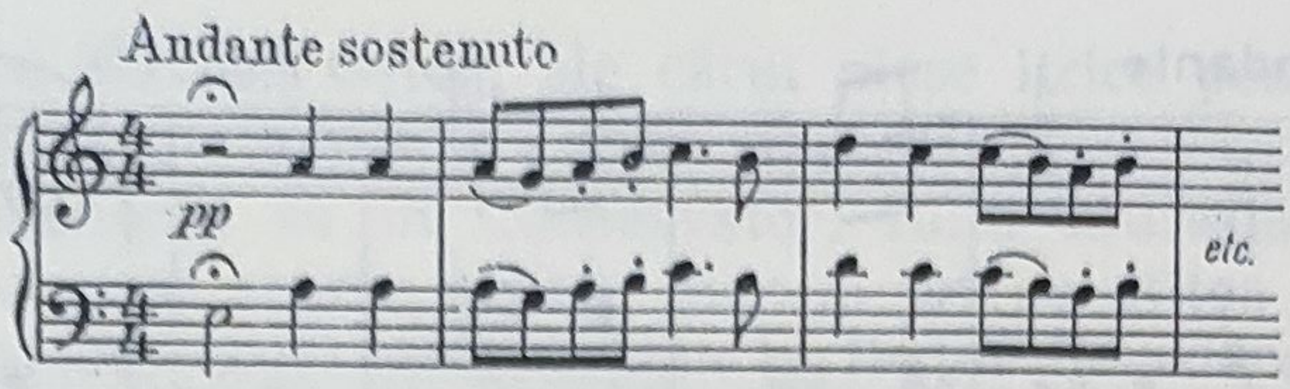


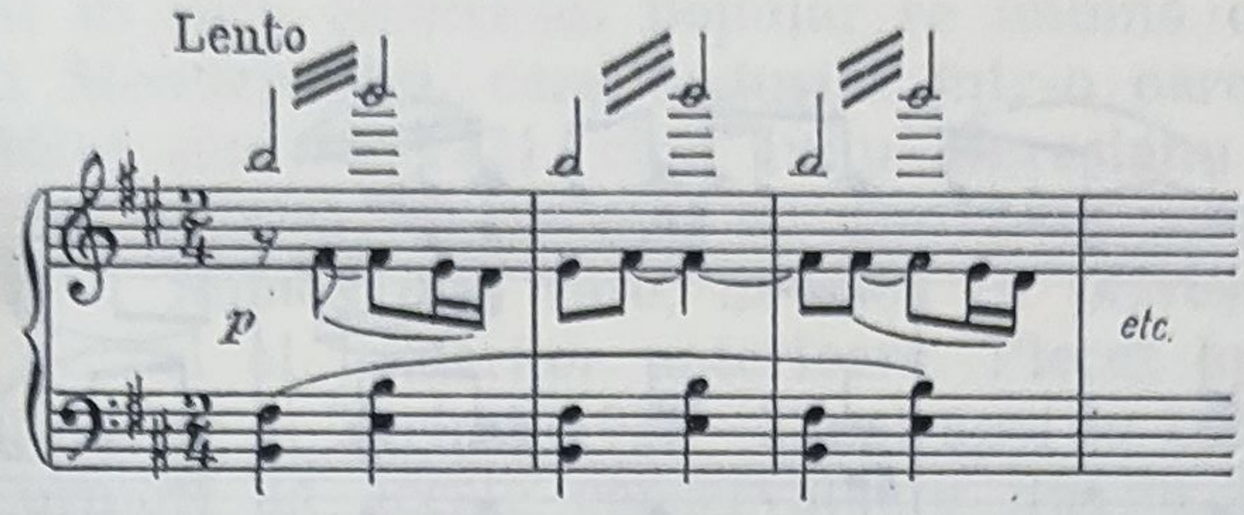


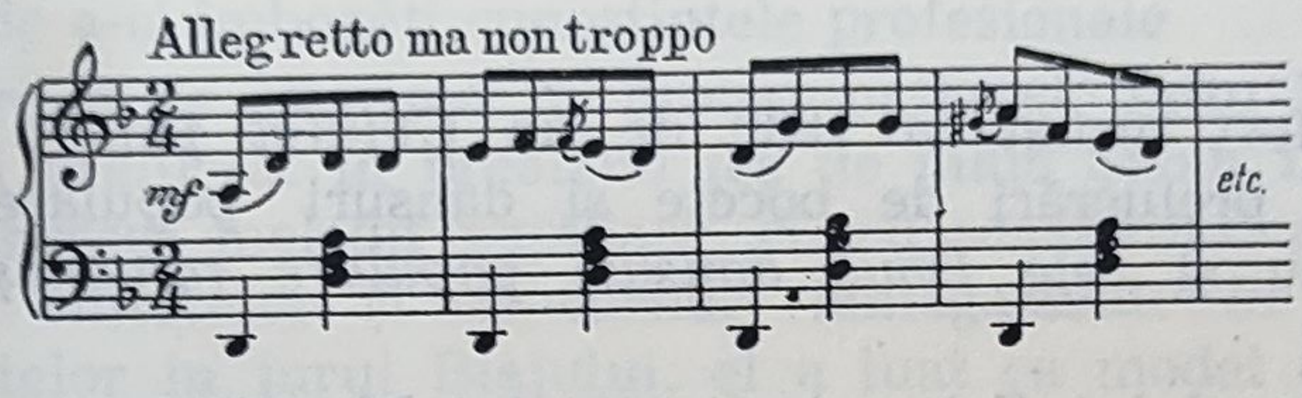
Cvartetul a fost urmat în 1930 de un *Cvintet pentru suflători*, reprezentînd prelucrări de bocete și dansuri populare. Același caracter îl au și cele *Două dansuri populare românești pentru pian* (1946).

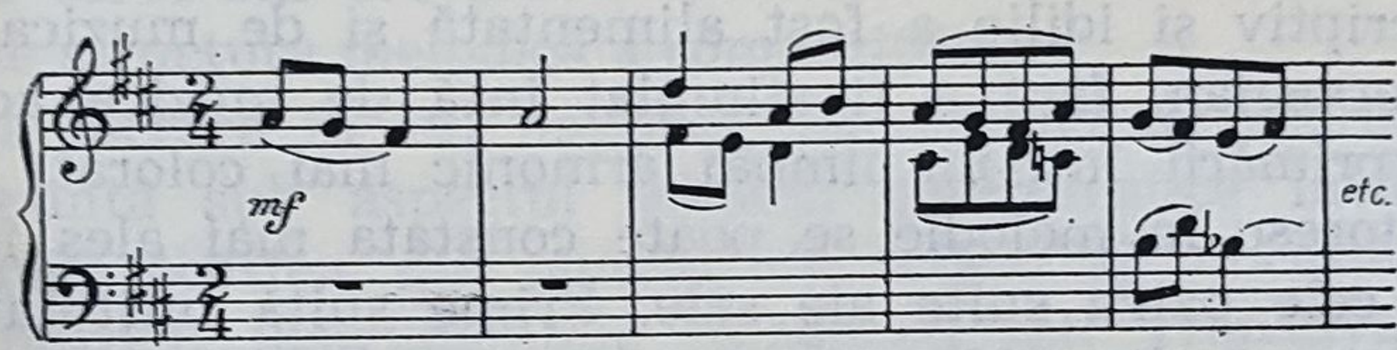
Admirator al lui Grieg, înclinația lui Mureșianu pentru pitoresc, descriptiv și idilic a fost alimentată și de muzica compozitorului norvegian, fără a fi stimulat însă de muzica acestuia, în sensul exprimării într-un limbaj armonic mai colorat. Preferința pentru pitoresc în melodie se poate constata mai ales în primele două din cele patru suite ale sale. Prima suită intitulată „românească" datează din 1931 și cuprinde șase părți: *Dans țărănesc, Bocet, Vara pe cîmp, Ca la ospețe, Colind, Adunare la joc.* Atît această suită cît și următoarea, intitulată „romantică" (1938), se sprijină, din punctul de vedere al stilului, pe creația lui Iacob Mureșianu, invederînd preferința compozitorului pentru redarea unor imagini ale vieții de la țară.

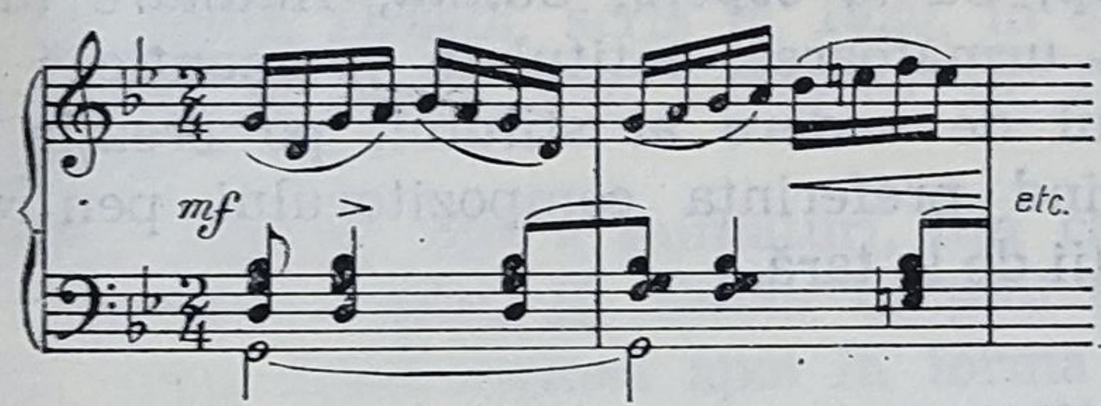




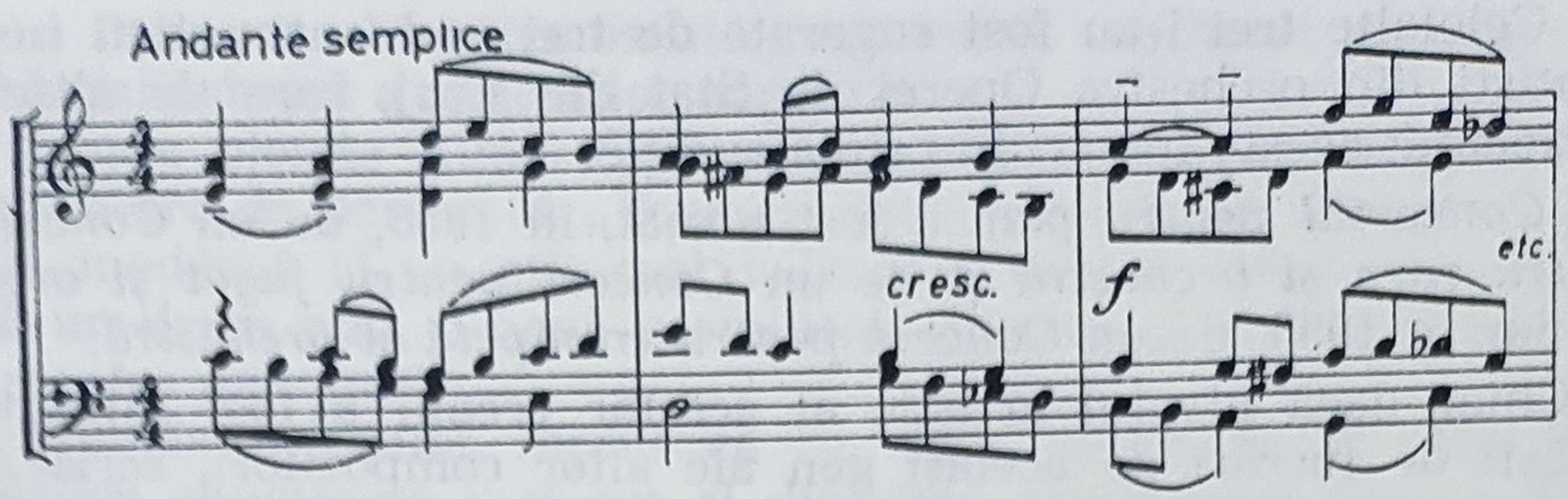




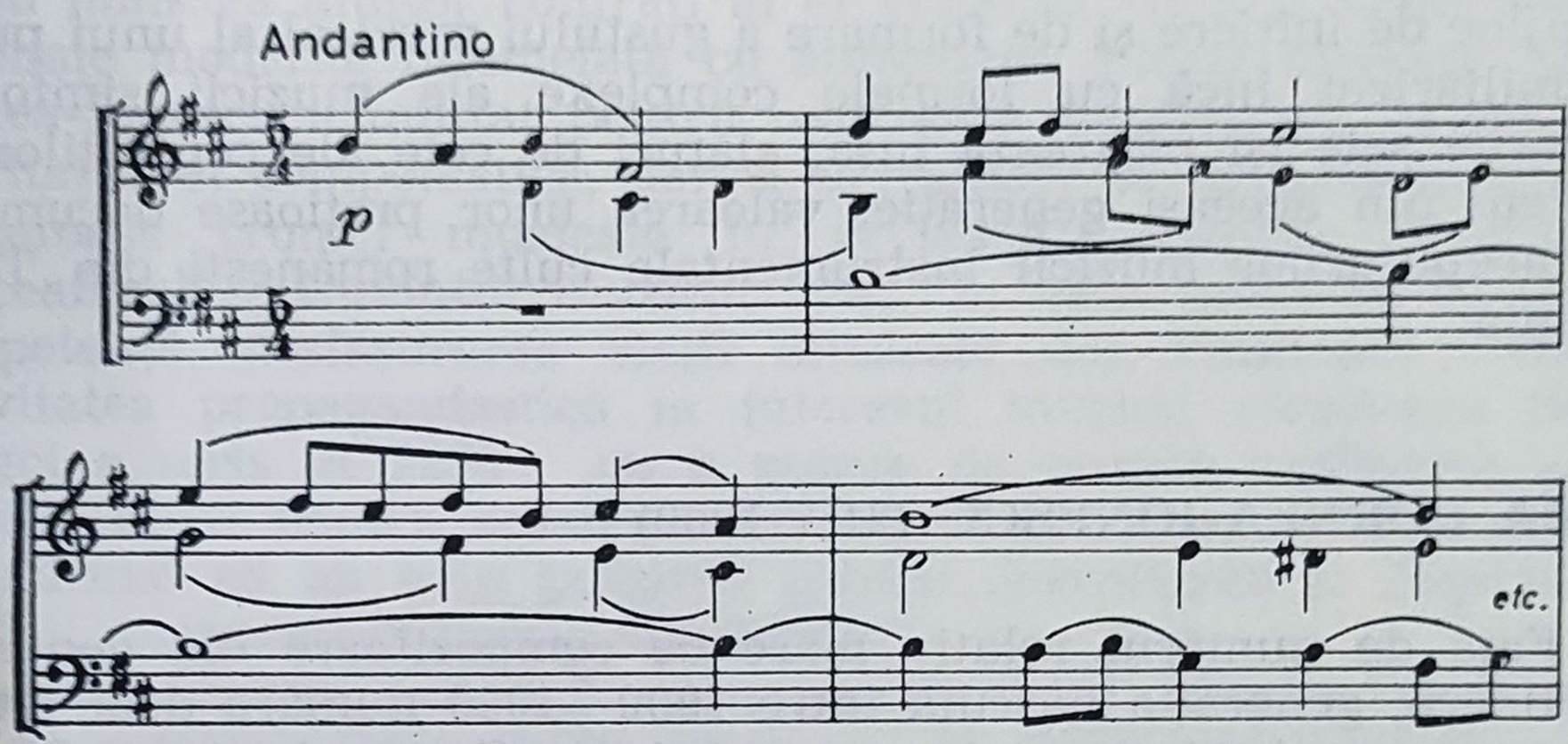




Cele șapte părți ale *Suitei a II-a romantică* (1938) poartă următoarele titluri : *Dimineața, La pășune, Dansul piticilor, Poveste tristă, Din bătrîni, Cîntec de iarnă.* Deși compusă cu șapte ani mai tîrziu decît prima suită, lucrarea nu prezintă modificări de stil.

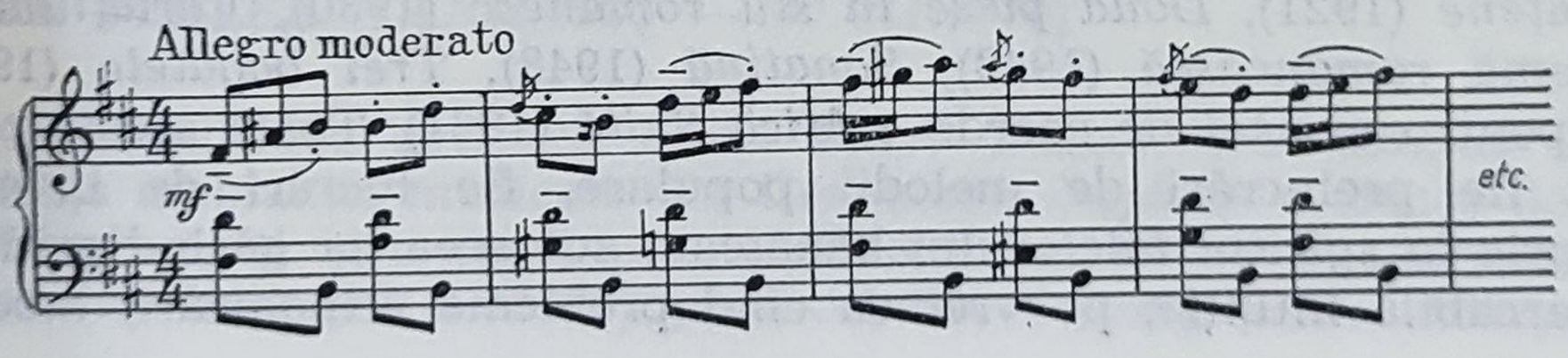


Cea de-a treia *Suită pentru orchestră* (1950), alcătuită dintr-o succesiune de patru dansuri populare, din punctul de vedere tehnic și al unității stilului, este cea mai izbutită lucrare a lui Iuliu Mureșianu.



Șirul lucrărilor de acest gen se încheie cu Suita a IV-a *Din lumea copiilor* (1952), deosebindu-se de primele două doar în ceea ce privește sursa de inspirație, elementul descriptiv fiind prezent și în această lucrare.

În afară de cele patru suite, Iuliu Mureșianu a compus și patru lucrări concertante pentru cîte un instrument solo și orchestră. Prima compoziție de acest gen, scrisă pentru pian în 1940, a fost concepută în același stil ca și suitele.



Celelalte trei i-au fost sugerate de trei eminenți artiști instrumentiști din orchestra Operei de Stat din Cluj, care de altfel au și executat aceste lucrări în primă audiție.

Concertul pentru pian a fost urmat, în 1953, de un *Concertino pentru corn și orchestră* și de un *Concert pentru fagot și orchestră*, iar în 1955, de un *Concert pentru trompetă și orchestră*.

Chiar dacă nivelul artistic al acestor creații a fost între timp depășit de lucrări de același gen ale altor compozitori, scrise mai recent, cele ale lui Iuliu Mureșianu, neprezentînd dificultăți tehnice, ar putea servi și astăzi ca un excelent material didactic.

Creația cultă românească ieșind din faza ei idilică și cea de valorificare a elementelor pitorești ale muzicii populare, a făcut ca lucrările lui Iuliu Mureșianu să apară tot mai rar în programele concertelor, deși ele, ca și lucrările sale didactice, ar putea servi ca mijloc de inițiere și de formare a gustului muzical al unui public nefamiliarizat încă cu formele complexe ale muzicii simfonice. Lucrările sale își păstrează însă, alături de cele ale confraților săi ardeleni din aceeași generație, valoarea unor prețioase documente ale începuturilor muzicii instrumentale culte românești din Transilvania.

ALMA CORNEA-IONESCU (21.V.1900)

Față de numărul relativ mare de compozitoare din generația mai tînără, generația născută între 1900—1925 numără doar cîteva reprezentante feminine, între care și Alma Cornea-Ionescu. Cunoscută mai mult în Banat, unde, în cadrul mai multor instituții de învățămînt muzical din Timișoara, a desfășurat o îndelungată activitate de profesoară de pian, Alma Cornea-Ionescu a scris numeroase piese cu caracter didactic — majoritatea publicate de Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din R.S. România — apreciate ca excelent material de învățămînt între care și *Metoda de pian* (care a cunoscut patru ediții). În afară de aceste piese destinate celor mici, Alma Cornea-Ionescu a îmbogățit repertoriul pianistic și cu piese de mai mare consistență muzicală ca *Suita de dansuri bănățene* (1921), *Două piese în stil românesc* (1930), *Variațiuni pe o temă românească* (1943), *Sonatină* (1948), *Trei bagatele* (1951), iar pentru cvartet de coarde o *Mică Suită* (1961). Toate aceste piese sînt fie prelucrări de melodii populare, fie lucrări de invenție proprie în spiritul folclorului bănățean, autoarea lor găsind printr-o remarcabilă intuiție, pe vremea cînd problema armonizării modale

nu era încă prea bine cunoscută, o armonie conformă cu structura în general arhaică a melodiilor populare.

Despre piesele Almei Cornea, renumitul pedagog german Paul Emerich era de părere că „Poemele scurte, aforistice sînt de o percepţie modernă şi cu atît mai valoroase pentru tineret cu cît ne arată un drum nou, o nouă posibilitate ritmică şi armonică izvorîtă din muzica naţională".

Trebuie subliniat faptul că — ceea ce reiese şi din titlul lucrărilor enumerate mai sus şi din data compunerii lor — Alma Cornea-Ionescu se află printre primii muzicieni din Transilvania, care, după Tiberiu Brediceanu, au scris piese pentru pian pe bază de melodii autentic ţărăneşti. Cea dintîi lucrare a Almei Cornea, *Suita de dansuri bănăţene*, este anterioară compoziţiei pentru acelaşi instrument şi cu acelaşi titlu a lui Sabin Drăgoi, scrisă în 1923. Avînd înaintea multor confraţi ai ei viziunea clară a şcolii noastre naţionale moderne întemeiată pe autenticul folclor ţărănesc, Alma Cornea-Ionescu a militat pentru realizarea acesteia nu numai prin activitatea ei componistică, dar şi în calitate de publicistă, scriind numeroase cronici muzicale în revistele „Analele Banatului", „Luceafărul", „Cuvîntul muzical" etc., în care urmărea cu multă competenţă desfăşurarea vieţii muzicale din Timişoara; despre activitatea propagandastică în interesul muzicii româneşti Sabin Drăgoi a scris în 1930: „cu o putere de muncă nebănuită şi cu ambiţie dîrză pentru scoaterea la lumină a tot ce este românesc, s-a afirmat ca un stîlp puternic pentru dezvoltarea şi răspîndirea muzicii româneşti în ţară şi străinătate".

Alma Cornea, pe lîngă o monografie a lui Tiberiu Brediceanu, este şi autoarea unor studii valoroase ca *Problema muzicii româneşti* (Astra-Braşov, 1940) şi *Pianul, arta şi maeştrii lui* (Timişoara). În afară de piese de pian, Alma Cornea-Ionescu a compus şi mai multe lieduri, pe poezii de Mihai Eminescu, Octavian Goga, Agripina Foreanu şi pe versuri populare, de o convingătoare expresie lirică, lucrări la care se adaugă şi cîteva piese corale, între care de o mare popularitate s-au bucurat în Banat cîntecele de masă *Lupta noastră* şi *Tot mai frumoasă-i patria mea*.

IONEL PERLEA (13.XII.1900 — 30.VII.1970)

Personalitatea artistică a lui Ionel Perlea s-a format sub influenţa ambianţei muzicale din Germania. După ce a urmat liceul la München, şi şi-a continuat studiile muzicale la Conservatorul din acelaşi oraş (1918—1920) şi la cel din Leipzig (1920—1923), el

a activat apoi la opera de aici, precum și la cea din Rostock, în calitate de corepetitor (1922—1925).

Din datele biografice[1] care ne-au stat la dispoziție, nu s-a putut stabili dacă Perlea a avut parte de o instrucție teoretică și înainte de a se înscrie la Conservator. Este însă de presupus că după ce compusese în 1917 un cîntec (destul de naiv încă), el a urmat astfel de studii în timpul ultimilor ani de liceu, căci altfel este de-a dreptul surprinzător cum numai după un an de Conservator, tînărul muzician a putut prezenta în 1919, la București, în cadrul unui concert simfonic, în primă audiție, *Două schițe simfonice*, lucrare compusă în același an. Judecînd după o cronică semnată de Maximilian Costin, apărută în 1921, în nr. 2 al vechii reviste „Muzica", ce reprezenta oarecum punctul de vedere al cercurilor muzicale oficiale, lucrarea trebuie să fi stîrnit, cu ocazia celei de a doua prezentări a ei, o mare vîlvă. Concertul a avut loc într-o vreme cînd creația compozitorilor români — care au studiat cu Castaldi și apoi la Paris cu Vincent d'Indy — era de o vădită orientare franceză, cu toate aspectele stilistice caracteristice acestei orientări. Autorul cronicii, obișnuit cu armoniile mult mai consonante și cu sonoritățile catifelate ale lucrărilor simfonice compuse de Alfred Alessandrescu și Nonna Otescu, îi reproșează lui Perlea lipsa de melodie și mai ales caracterul excesiv de disonant al armoniei.

În anii șederii sale în Germania, Perlea și-a însușit stilul muzicii germane din acea vreme în care în mod firesc erau absente particularitățile melodico-ritmice, care, provenind din folclor, sînt caracteristice numai școlilor naționale.

După opera *Tristan și Isolda* a lui Wagner, muzica germană a căpătat o structură tot mai cromatică și, concomitent cu o considerabilă lărgire a mijloacelor armonice, polifonia începuse să dețină un rol din ce în ce mai important. Dacă în muzica lui Max Reger — alături de Richard Strauss, figură proeminentă a muzicii germane postromantice — vocile suprapuse mai țineau încă seama de considerente verticale, în creația mai tînărului Paul Hindemith, care începuse să se impună în viața muzicală, polifonia a devenit mjilocul principal de expresie, armonia fiind în general rezultatul mai mult sau mai puțin întîmplător al mișcării vocilor suprapuse.

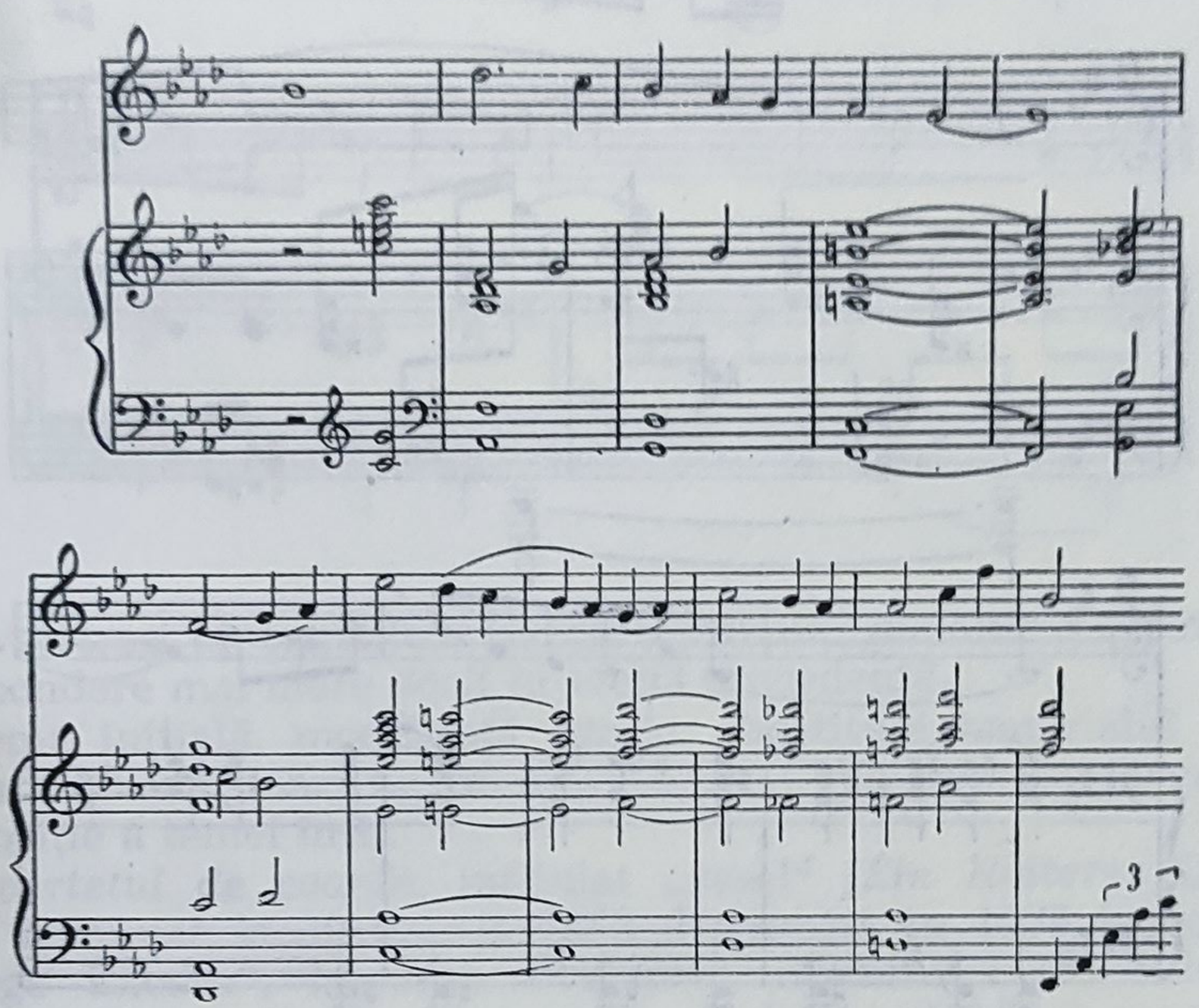
Lucrările lui Ionel Perlea, compuse în timpul anilor de studii la Leipzig : o *Sonată pentru violoncel și pian*, o *Sonată pentru vioară și pian* (ambele în 1921), un *Cvartet de coarde* (1922) și o

---

[1] V. Firoiu — *Ionel Perlea, un român și harul său*, Ed. Albatros, București, 1975.

Sonată pentru pian (1923) se situează oarecum între stilul lui Reger și Hindemith (prima sonată prezentînd și influențe brahmsiene), fără a fi însă, cum se întîmplă adesea cu lucrări de școală, simple copii de stil, lipsite cu totul de o notă personală. O notă personală mai evidentă prezintă *Cvartetul de coarde*, care, dacă avem în vedere tinerețea autorului, impresionează înainte de toate prin perfecta stăpînire a tehnicii componistice.

Sonata pentru violoncel și pian, într-o singură parte, merge, după cum se poate constata și din temele ei, mai mult pe urmele lui Brahms;

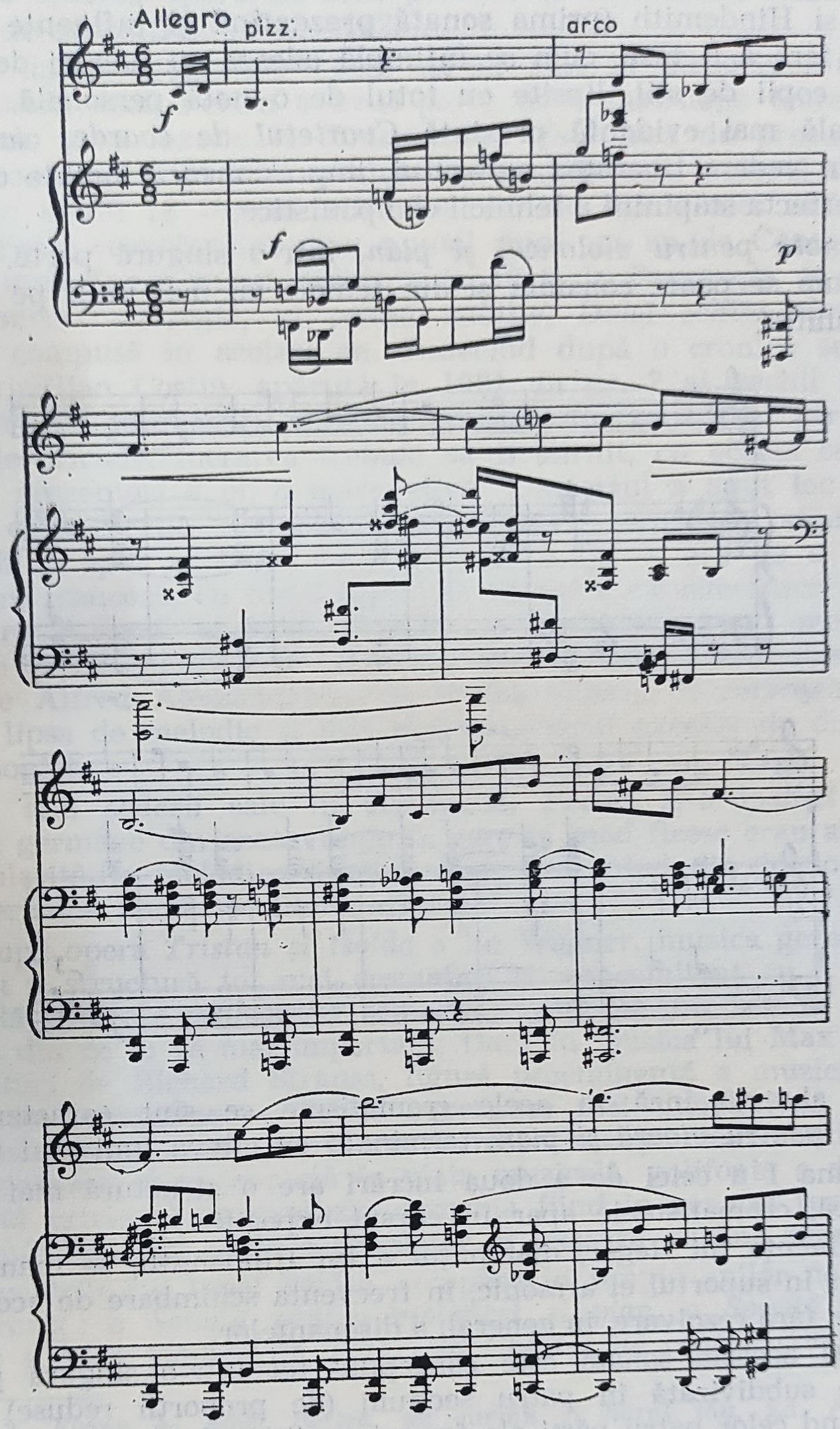


ea nu abundă încă în acele cromatisme ce sînt caracteristice *Sonatei pentru vioară și pian*, terminată cu cîteva luni mai tîrziu.

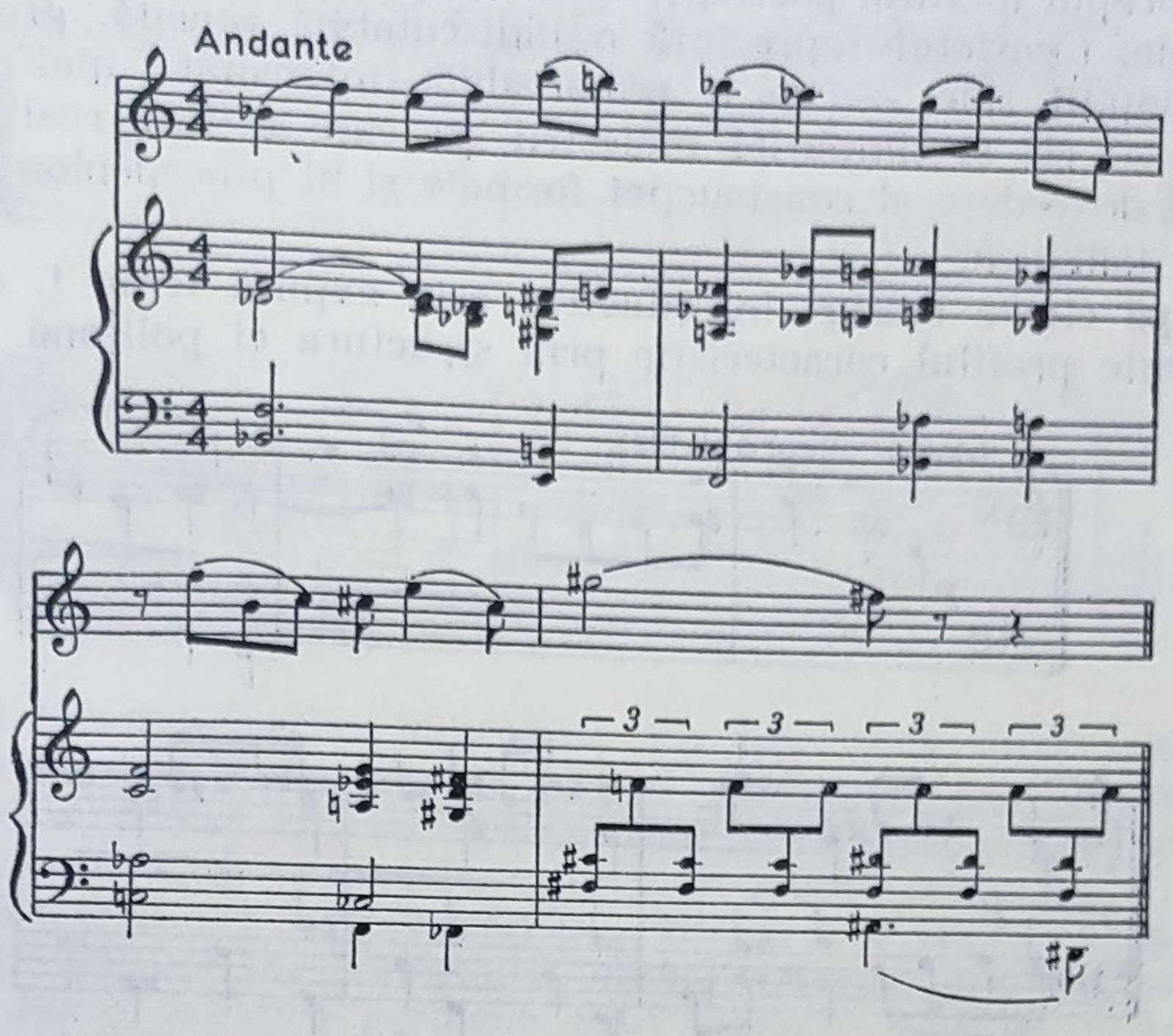
Tema I a celei de a doua lucrări are o structură mai mult diatonică, cromatismele apar în cursul expoziției.

Influența lui Reger, mai puțin a lui Hindemith, se manifestă mai ales în suportul ei armonic, în frecventa schimbare de acorduri alterate, fără rezolvare, în general, a disonanțelor.

Deși această sonată este concepută tot într-o singură parte, ea este subdivizată în patru secțiuni (de proporții reduse) care corespund celor patru părți ale formei tradiționale de sonată.


Allegro
pizz.
arco
f
f
p

Tema a II-a



și dezvoltarea ei constituie secția mediană, *andante ;* cromatismul are o pondere mai mare decît în secția precedentă.

Tema inițială, modificată ritmic, constituie materialul tematic pentru *Scherzo,* iar secția a IV-a și *Coda* reprezintă o scurtă reexpoziție a temei întîi.

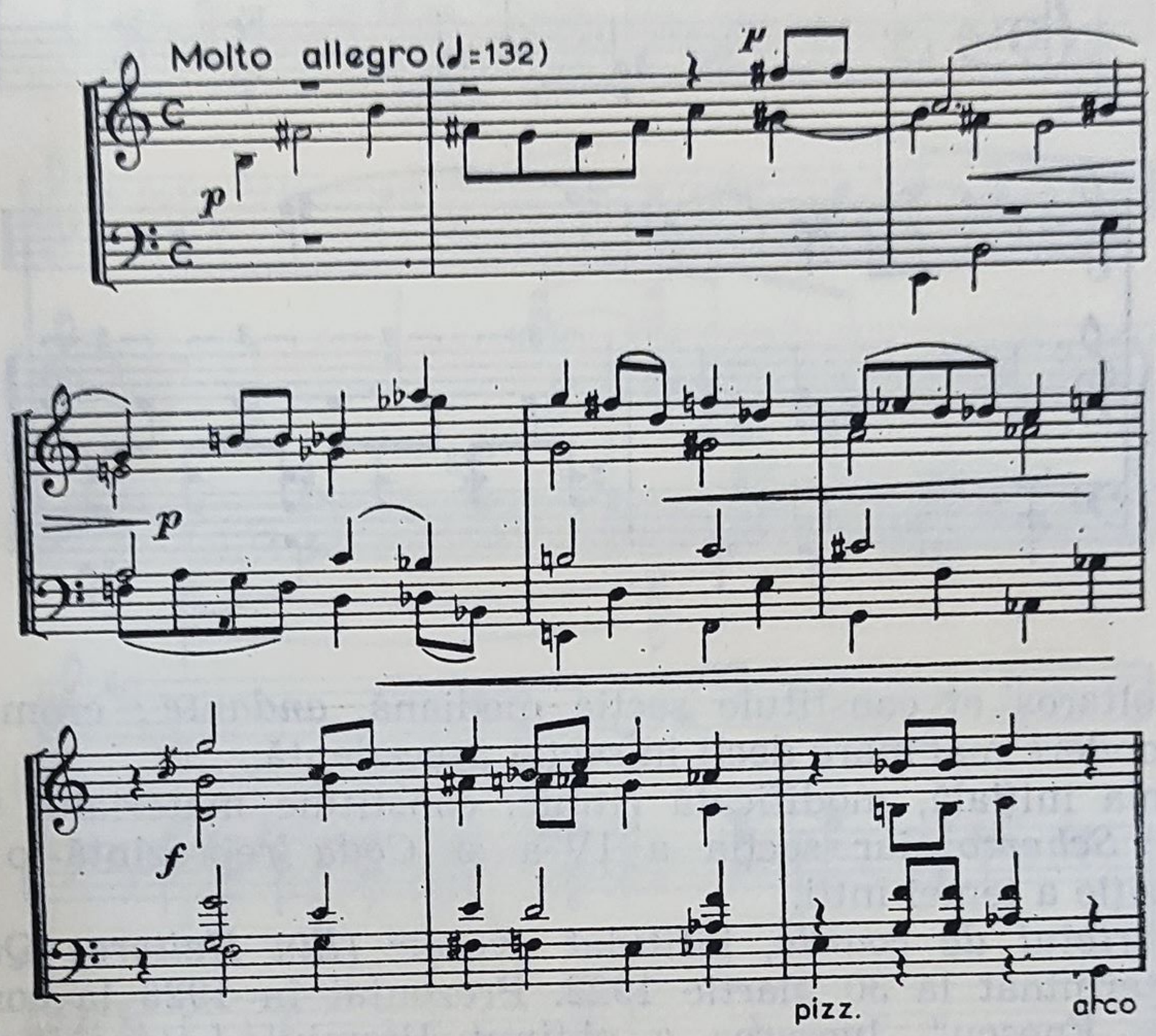
Cvartetul de coarde, intitulat „vesel" *(Ein Heiteres Quartett)* a fost terminat la 30 martie 1922. Prezentat în 1926 la concursul „George Enescu", lucrarea a obținut Premiul I (onorific). Este curios că deși compus numai la un an după cele două sonate, care nu au număr de opus, acest cvartet poartă indicația de opus 10. Este greu de presupus ca într-un singur an școlar Perlea să fi scris, în cadrul programului obligator de Conservator, 7 lucrări pe care apoi, neconsiderîndu-le poate suficient de bune, nu le-a mai păstrat [1].

---

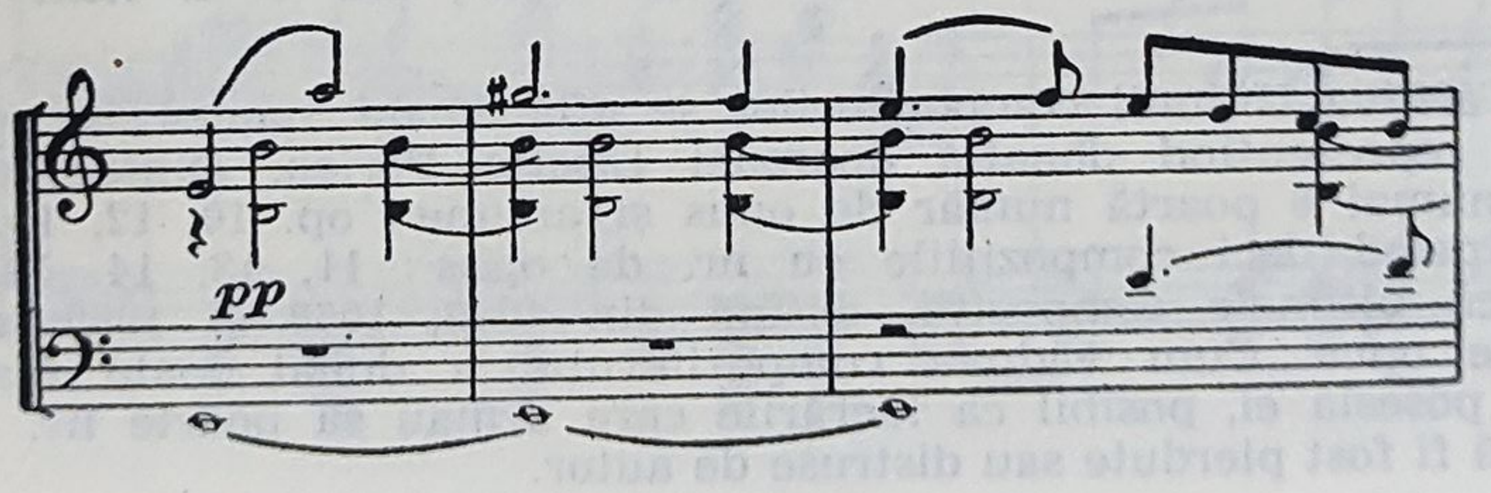
[1] În arhiva Uniunii compozitorilor se află 20 de manuscrise ale compozitorului, reprezentînd donația doamnei Lisette Perlea. Dintre aceste manuscrise numai 6 poartă număr de opus și anume : op. 10, 12, 15, 16, 17 și op. 18, lipsind deci compozițiile cu nr. de opus : 11, 13, 14. Mai trebuie adăugat că ultimele compoziții, datînd din 1946, 1968 și 1969, nu poartă număr de opus. Cum văduva compozitorului a donat toate manuscrisele aflate în posesia ei, posibil ca lucrările care urmau să poarte nr. de op. 11, 13 și 14 să fi fost pierdute sau distruse de autor.

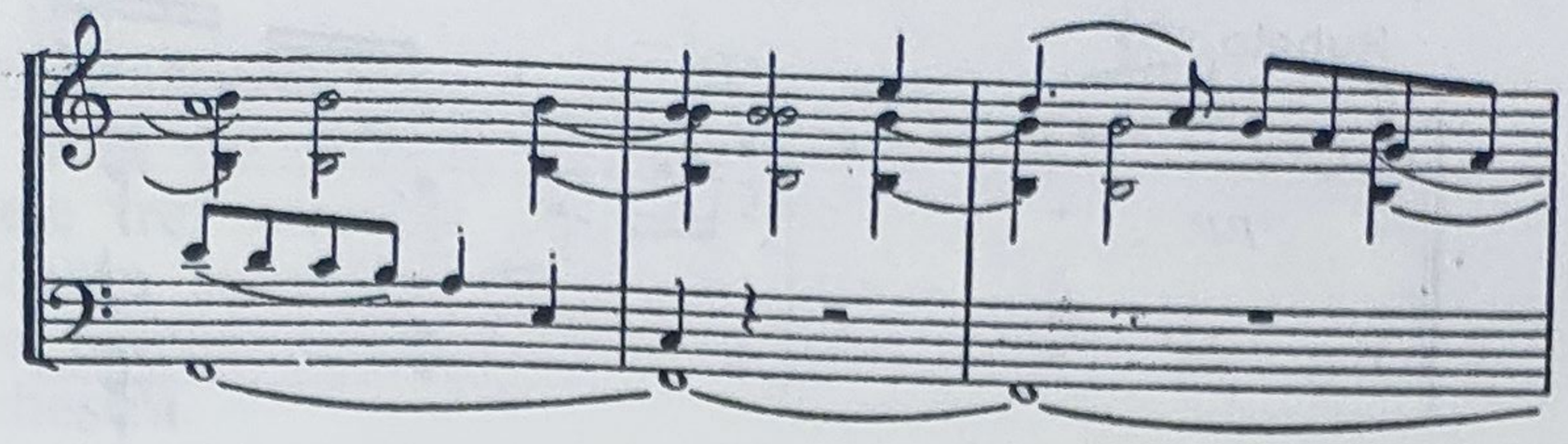
Conceput în stilul postregerian al timpului, dar cu certe accente personale, *Cvartetul* reprezintă o indiscutabilă reușită, grație atît expresivității sale — de o remarcabilă intensitate mai ales în *Adagio* — cît și timpuriei măiestrii cu care a fost realizat din punctul de vedere al construcției formale și al procedeelor de dezvoltare tematică.

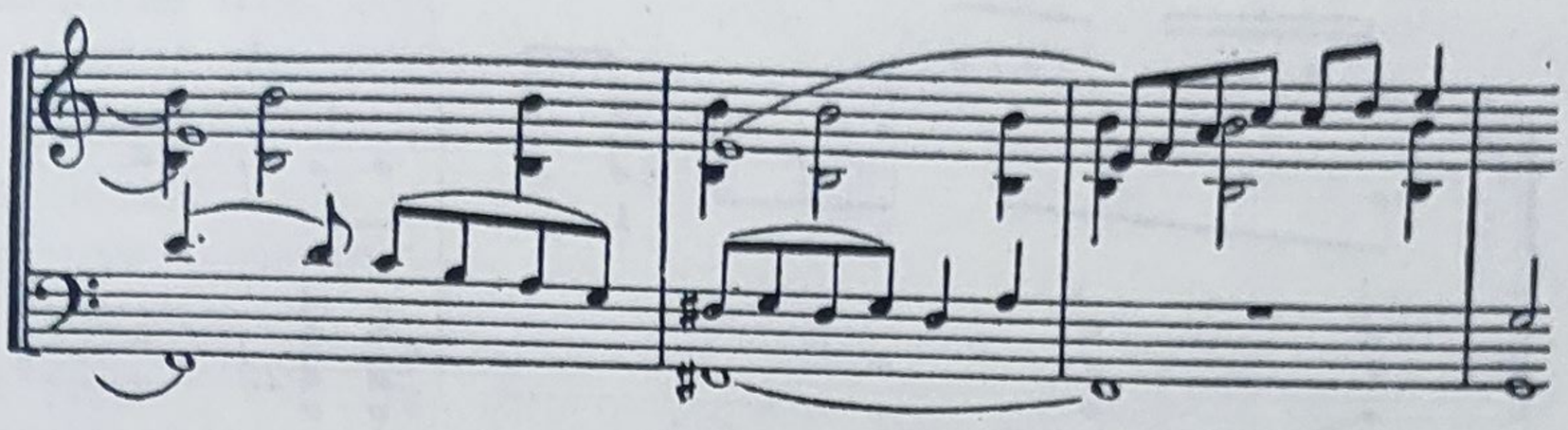
După cîteva măsuri introductive este expusă tema I, care își dobîndește profilul caracteristic prin structura ei polifonă.



Bazată pe aceleași procedee contrapunctice ca și tema inițială, tema a II-a constă din repetarea aceluiași motiv de trei măsuri, pe bază de tehnică imitatorică între vioara I și violă.







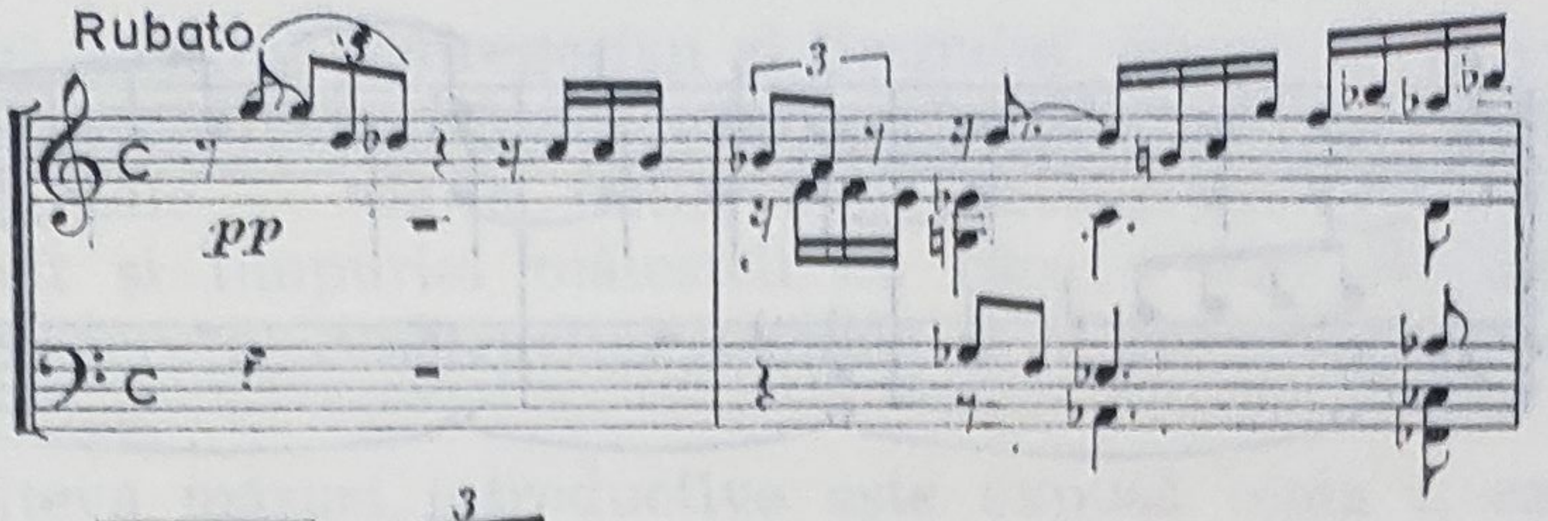
Conducerea vocilor suprapuse nu ține prea mult seamă de considerente verticale, de caracterul consonant sau disonant al armoniei, mai ales în cazul procedeelor contrapunctice imitatorice. Față de cele două lucrări anterioare, cvartetul înseamnă o considerabilă accentuare a liniarismului, ceea ce s-ar putea explica prin influența muzicii lui Hindemith, care tocmai în acei ani atrăsese atenția lumii artistice germane prin lucrările sale de muzică de cameră, executate la Festivalurile anuale din Donaueschingen.

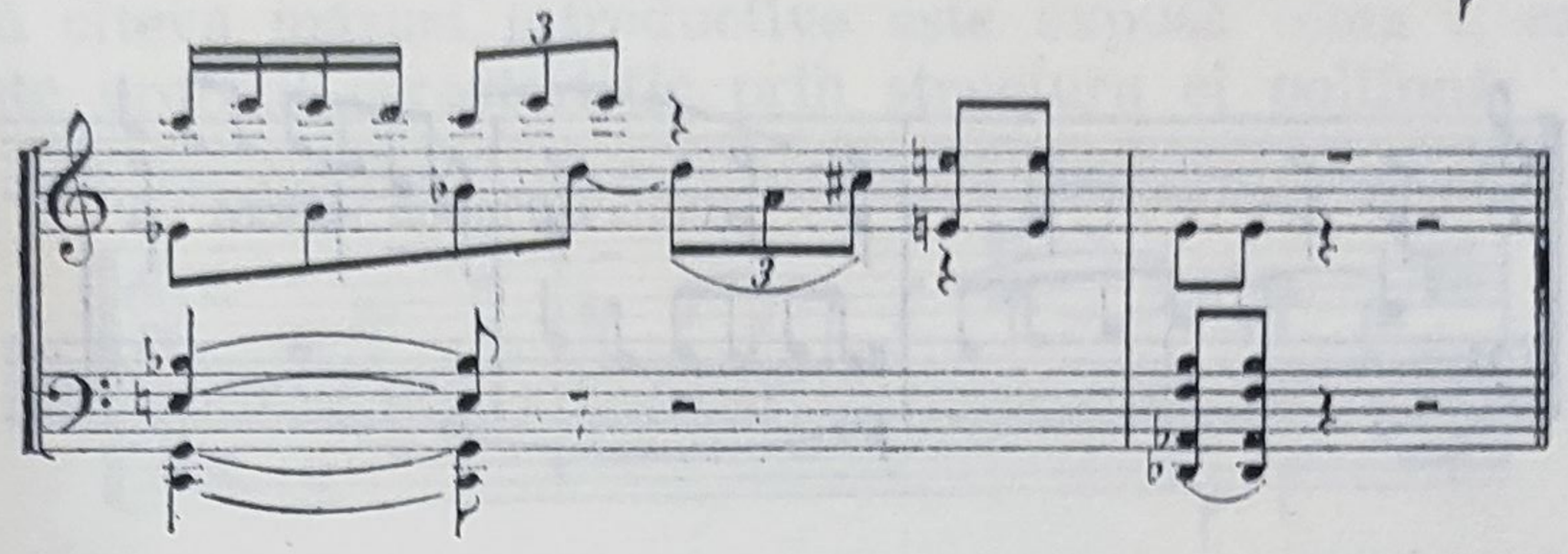
Dezvoltarea tematică dovedește o considerabilă creștere a tehnicii componistice a lui Perlea față de cele două sonate, ea fiind susținută în principal de primele două motive ale temei întîi. Remarcabilă este scriitura camerală, rolul aproape egal al celor patru instrumente.

Partea a II-a *In tempo di Minuetto* (cu un caracter mai mult de *Scherzo)* este mai convențională sub aspectul invenției melodice decît celelalte părți ale cvartetului.

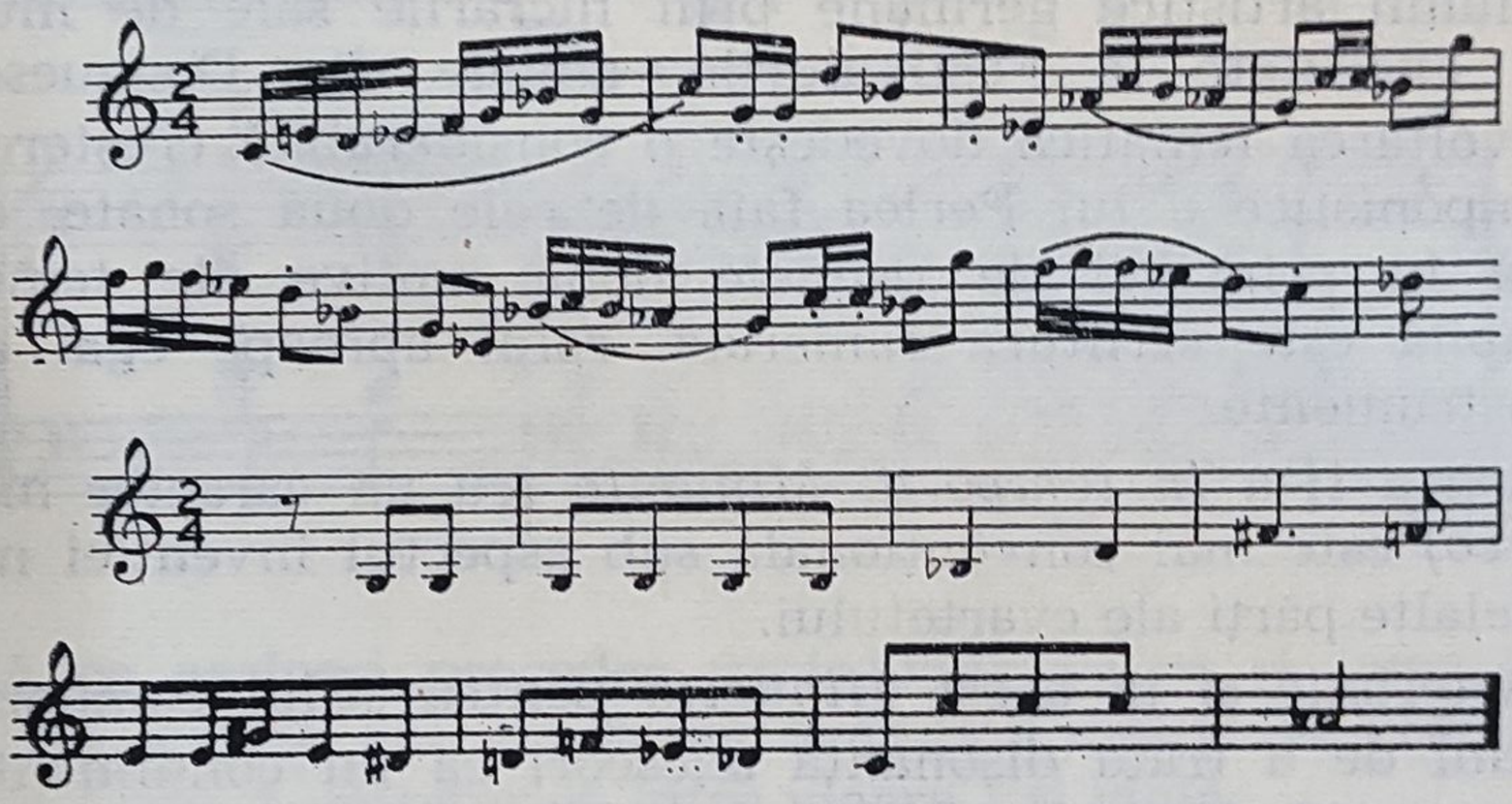
Caracteristic și în acest *Minuetto* pentru stilul compozitorului este modul de a trata disonanța adeseori ca un condiment sonor, după cum arată de pildă mersul în septime paralele al violinei și al violei, la începutul acestei părți, cînd se repetă tema.

Partea cea mai expresivă și, în același timp, mai personală este cea lentă, în formă foarte liberă de sonată, în care structura melodiei capătă profilul ei caracteristic prin frecvența cromatismelor. Discursul muzical este în esență susținut de următoarea idee muzicală cu caracter de *lamento* care revine mereu cu diverse modificări ritmice.





După această parte lentă de expresie dureroasă, în vădit contrast cu celelalte părți „vesele", *Rondo*-ul final, clădit pe următoarele două teme (cea de a doua în stil fugat), restabilește nota tinerească a lucrării.



Compozitorul a ținut atît de mult la acest cvartet încît l-a transcris de trei ori pentru orchestră, partitura primei orchestrații purtînd data de 21 septembrie 1951, și figurînd ca op. 17. După două decenii, compozitorul orchestrează din nou același cvartet în două versiuni terminate la 22 februarie 1970, la New York, deci cu cîteva luni înainte de moartea sa, survenită la data de 30 iulie a aceluiași an.

În mod curios, ambele versiuni din urmă poartă numărul de op. 18.

Cele două numere de opus ale aceleiași lucrări (o dată op. 17 și altă dată op. 18) ar constitui o indicație că Perlea considera toate cele trei versiuni valabile. Ele se deosebesc de *Cvartet* prin amplificarea sonoră și prin adăugirea unor linii melodice suplimentare, pe care le necesita transcrierea unei lucrări camerale pentru orchestră.

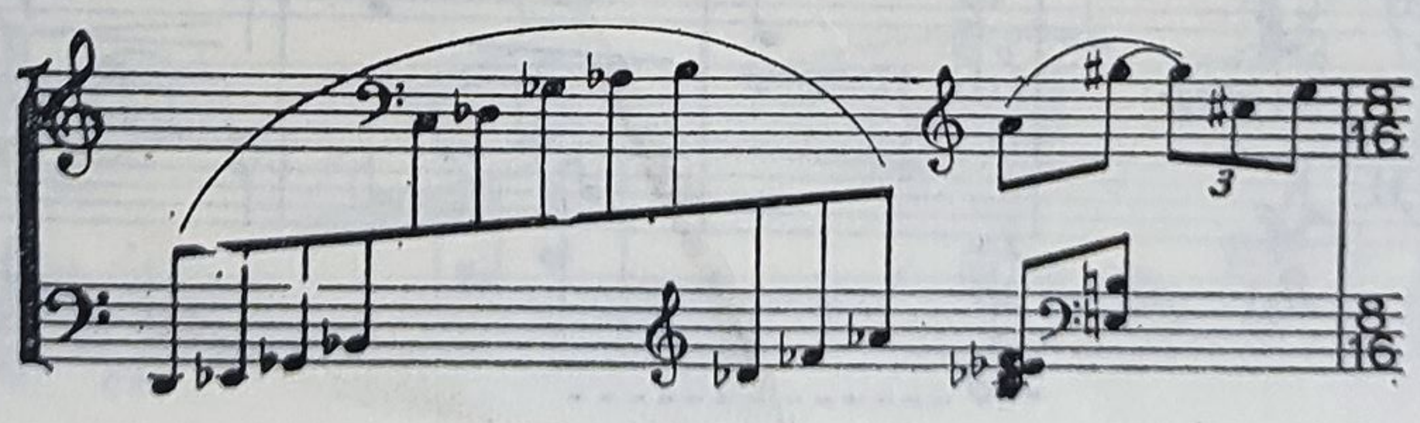
O analiză mai detaliată a celor trei variante ar putea constitui un mic tratat de orchestrație cu indicații foarte prețioase pentru viitorii compozitori.

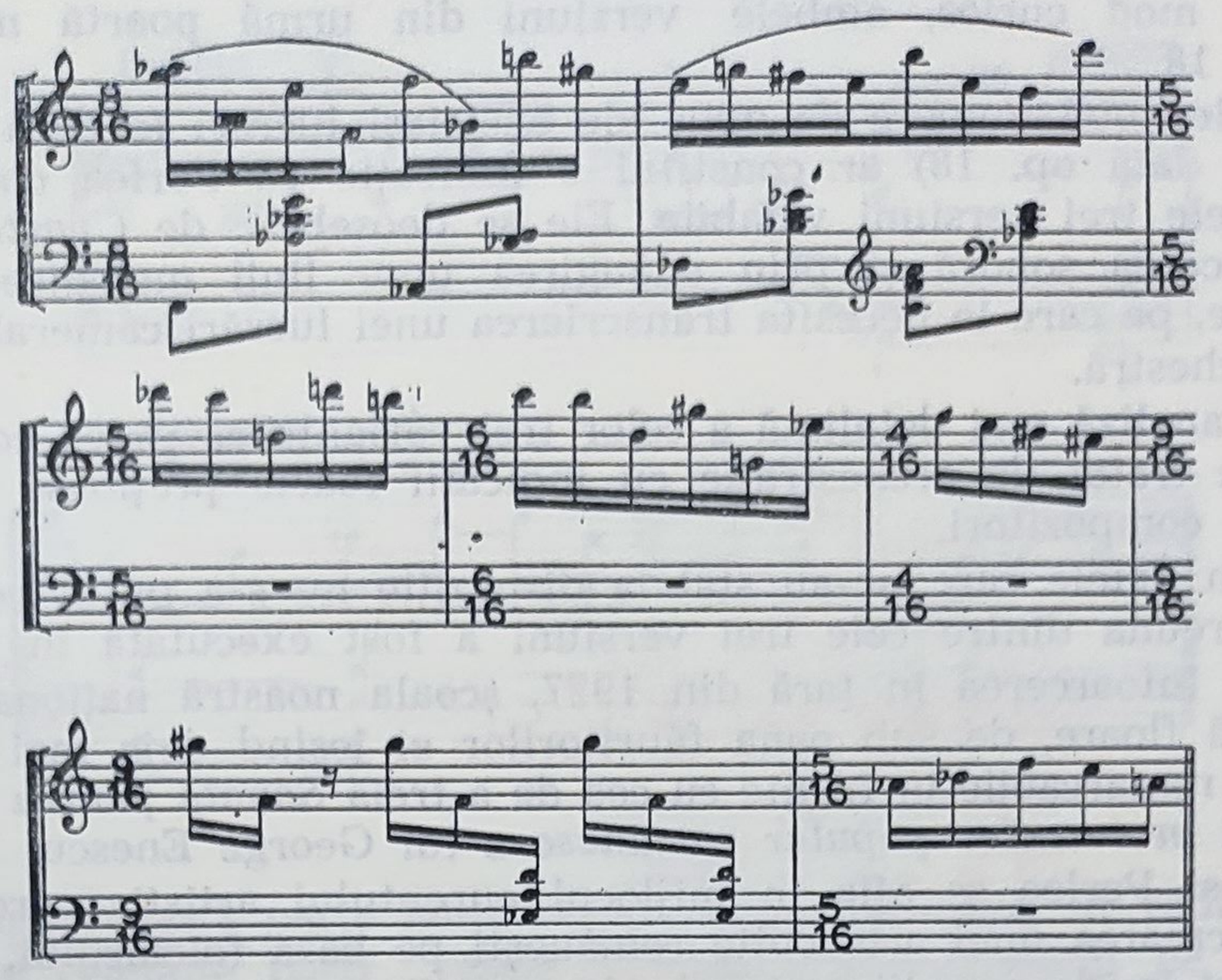
Din datele care ne-au stat la dispoziție nu s-a putut constata dacă vreuna dintre cele trei versiuni a fost executată în public.

La întoarcerea în țară din 1927, școala noastră națională era în plină floare, de sub pana făuritorilor ei ieșind deja mai multe lucrări remarcabile în frunte cu cea de a treia *Sonată pentru vioară și pian în caracter popular românesc* a lui George Enescu.

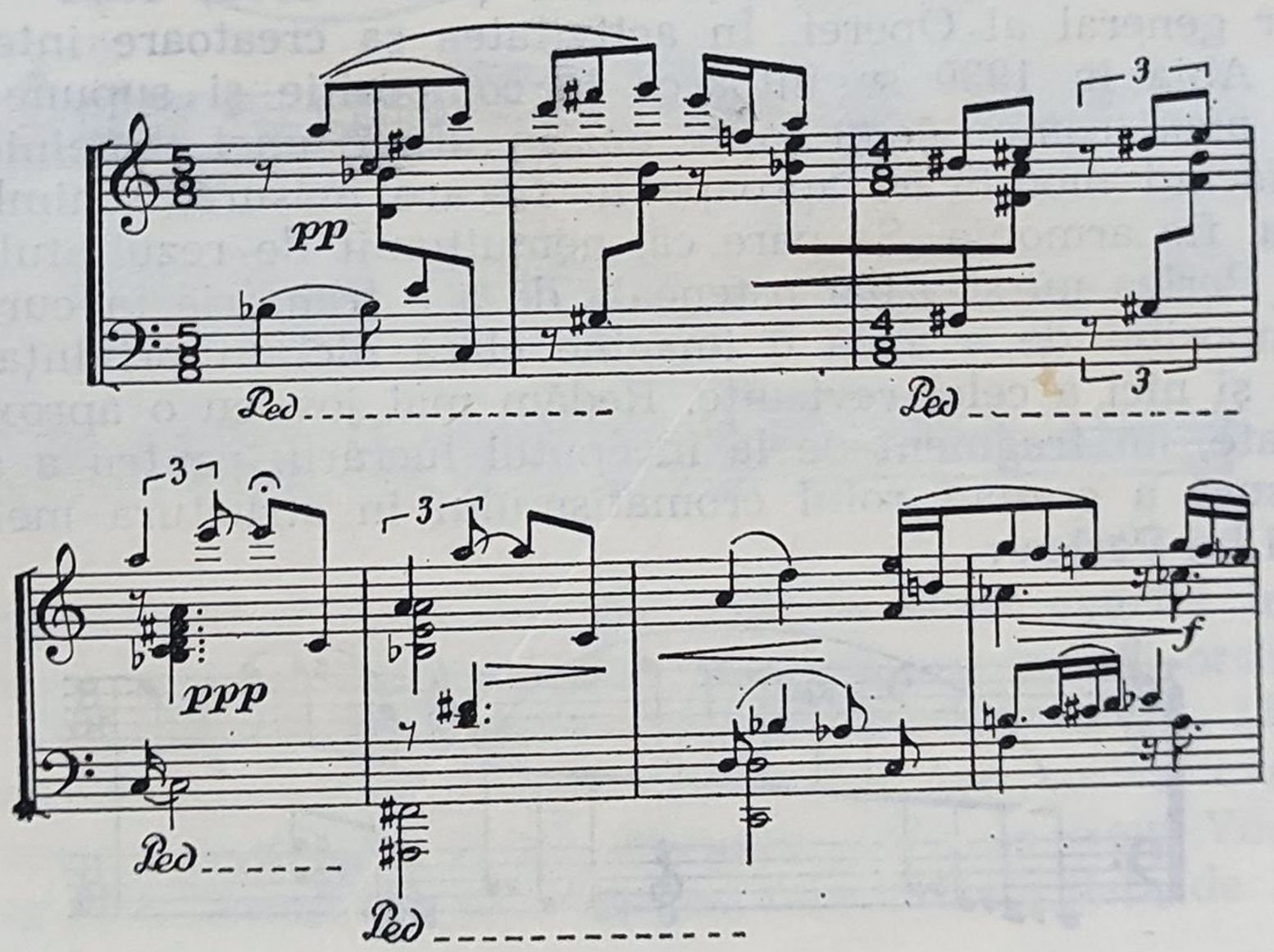
Deși Perlea se afla în mijlocul curentului artistic care avea ca țel crearea unei arte culte românești pe baza folclorului, el nu a aderat la ideea școlii naționale, în sensul compunerii unor lucrări cu un caracter specific național pe temeiul valorificării particularităților melodico-ritmice și a structurii modale a muzicii populare.

Revenind în România, Perlea ocupă întîi postul de dirijor al Operei din Cluj, apoi al Operei din București (ulterior a condus și Orchestra Radio), fiind cîțiva ani (1929—1932, 1934—1936) și director general al Operei. În activitatea sa creatoare intervine o pauză. Abia în 1930 se întoarce la compoziție și supune *Sonata pentru pian*, compusă cu șapte ani în urmă, unei temeinice revizuiri, făcînd modificări aproape în fiecare măsură, schimbînd fie melodia, fie armonia. Se pare că, nemulțumit de rezultatul acestei munci, Perlea nu și-a dat osteneala de a o transcrie în curat, încît este imposibil de a avea o imagine clară nici în privința formei inițiale și nici a celei revizuite. Redăm mai jos, cu o aproximativă exactitate, un fragment de la începutul lucrării, pentru a arăta în ce măsură a crescut rolul cromatismului în structura melodică a muzicii lui Perlea :





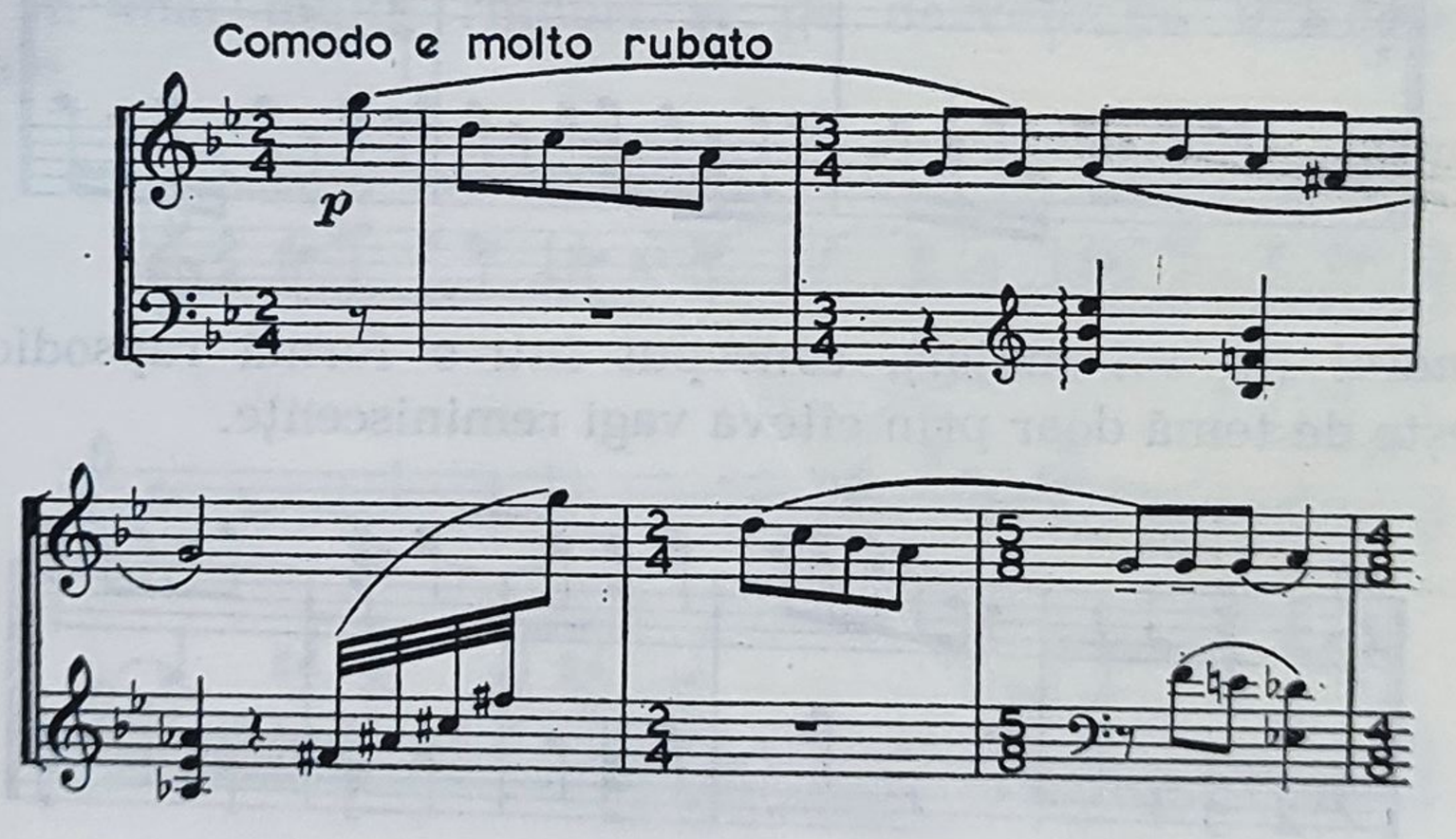
În 1931, Perlea compune o scurtă piesă pentru pian — probabil expresia unui moment fugar de reverie — intitulată *Chant sans paroles*, piesă arătînd unele schimbări de stil atît în melodie cît și în armonie.

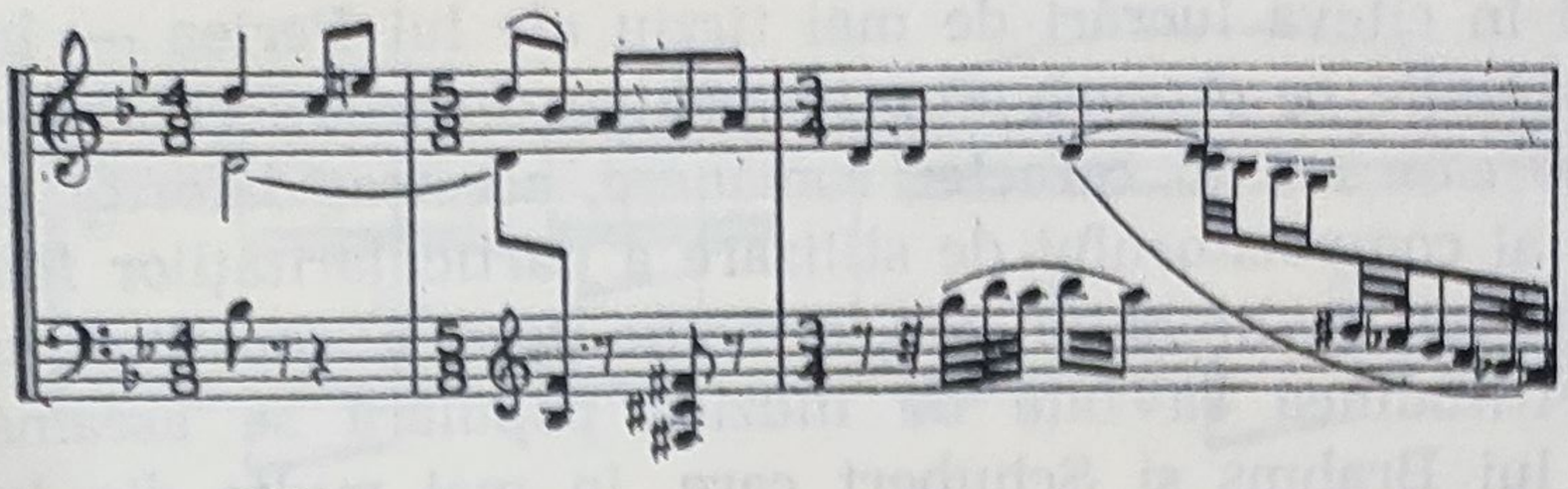


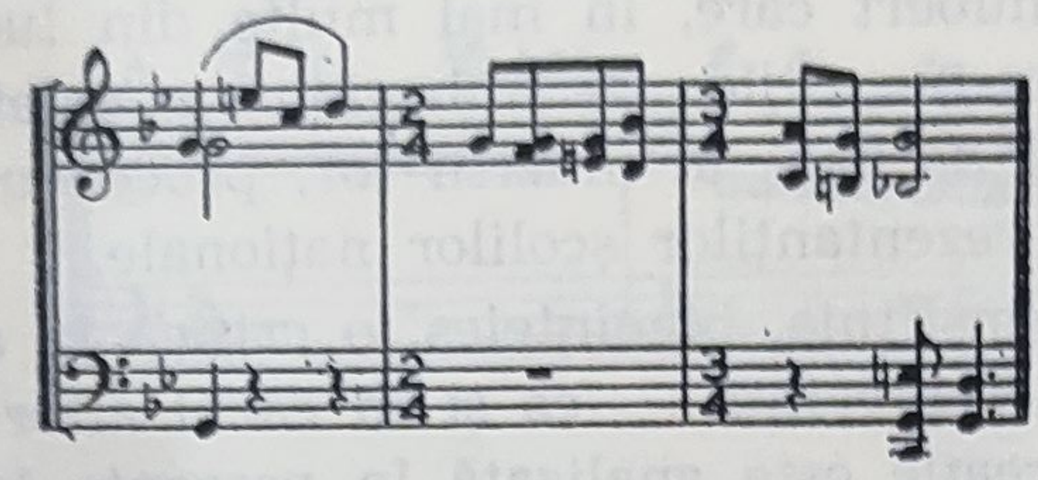
Deşi în cîteva lucrări de mai tîrziu ale lui Perlea — începînd cu *Variațiunile pe o temă proprie*, pentru orchestră (1935) — întîlnim teme care au un caracter românesc, acestea, datorită modului personal al compozitorului de stilizare a particularităților folclorice, se integrează în limbajul său armonic fără a constitui un corp străin. Atitudinea sa față de muzica populară se aseamănă cu aceea a lui Brahms și Schubert care, în mai multe din lucrările lor, au folosit *ungarisme* ca un mijloc de îmbogățire a paletei lor expresive și nu ca element de bază al muzicii lor, procedeu componistic propriu numai reprezentanților școlilor naționale.

Aceste observații nu constituie, bineînțeles, o critică la adresa creației lui Ionel Perlea, ci reprezintă — ca și în cazul altor compozitori români, a căror creație este analizată în prezenta lucrare — doar un criteriu de stil. Opera muzicală a lui Perlea, ca și a altor compozitori români, trebuie apreciată nu în funcție de anumite caracteristici naționale, ci pe baza valențelor ei expresive, a calităților ei formale, iar în cazul lucrărilor simfonice, și al măiestriei orchestrației.

După o nouă pauză care durează pînă în 1935, Perlea compune *Variațiunile simfonice* op. 15. Începînd cu această lucrare, stilul său se schimbă din nou, avînd loc o simplificare a structurii armonice și melodice, elementul diatonic cîștigînd în importanță. Tema are un caracter popular, reprezentînd în creația lui Perlea unicul caz de inventare a unei melodii într-un mod arhaic popular (dorian pe *sol*).



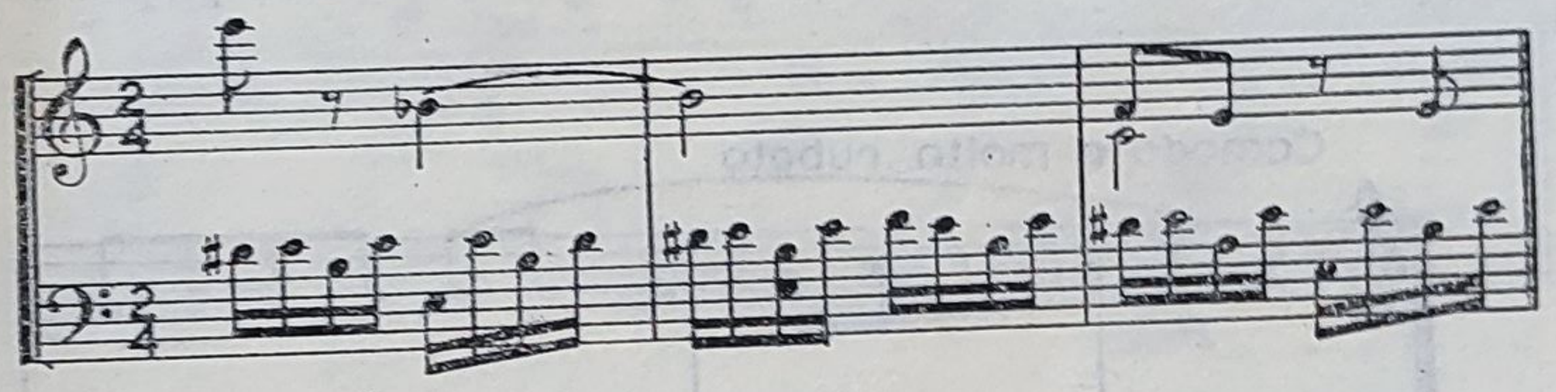




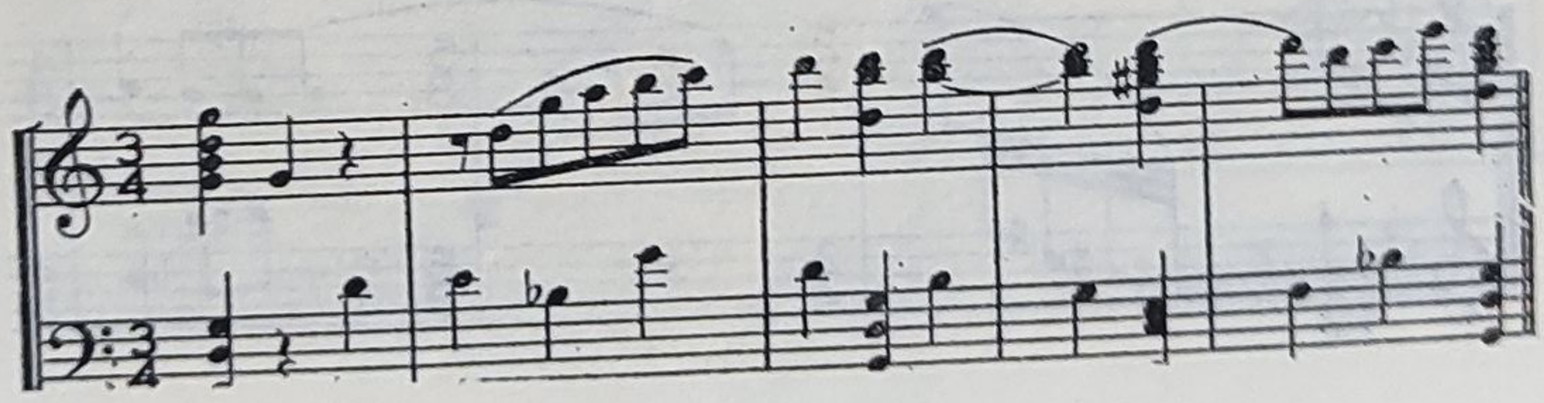
Teme cu iz popular vor apare și în două lucrări ulterioare, anume în poemul simfonic *Don Quijotte* și în *Simfonia concertantă*, dar, după cum am arătat, ele sînt rezultatul unei temeinice stilizări.

Cele șapte variațiuni sînt foarte liber construite, păstrînd, din cauza structurii lor predominant cromatice, puține asemănări cu tema, exceptînd doar Variația a III-a care aduce începutul temei în tonalitate majoră.

Variațiunea a V-a are un iz popular grație formulei lăutărești de imitație de țambal, pe care compozitorul o folosește ca acompaniament al liniilor melodice suprapuse.



Finalul (în *sol* major), conceput într-o formă rapsodică, mai amintește de temă doar prin cîteva vagi reminiscențe.



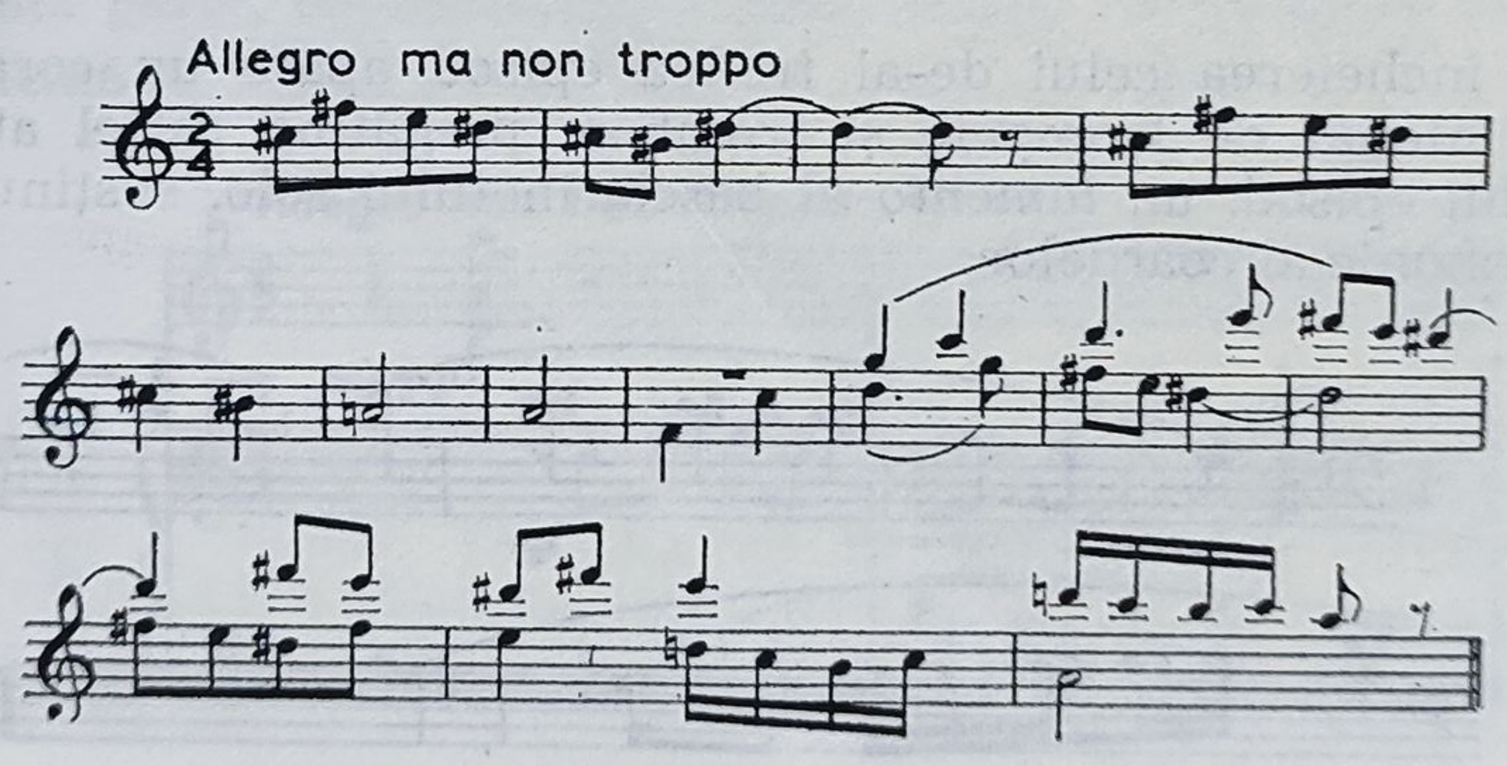
Tema cu Variațiuni prezintă un interes nu numai din cauza caracterului românesc al temei, ci și din cauza procedeelor variaționale foarte originale.

Spre deosebire de toate celelalte lucrări ale lui Ionel Perlea — exceptînd doar *Andantele* din *Tema cu Variațiuni* — Poemul simfonic *Don Quijotte* (compus între 26 iulie și 22 septembrie 1946, la Paris) are un pronunțat caracter românesc, ceea ce este cu atît mai ciudat, cu cît lucrarea nu are o tematică românească. Un alt amănunt interesant îl constituie faptul că scriind o compoziție cu acest titlu, Perlea, care avea adeseori îndoieli în privința vocației sale de compozitor, a expus lucrarea sa la o comparație cu poemul cu același titlu al lui Richard Strauss, comparație care de altminteri nu este în detrimentul lui Ionel Perlea. Este adevărat că o analiză chiar minuțioasă nu îngăduie stabilirea unui program identic cu acela al poemului lui Strauss ; din romanul lui Cervantes, conținînd atîtea peripeții ale eroului, Perlea a putut alege în voie altele decît acelea care l-au inspirat pe Richard Strauss.

Ar fi posibilă și ipoteza ca poemul lui Perlea să reprezinte ironizarea propriei sale persoane. Temele cu caracter românesc putînd constitui pînă la un punct o oarecare indicație în privința aceasta. Intonația temelor ține de sfera muzicii populare orășenești de altădată, cărora se potrivește stilul armonic al lui Perlea, mult simplificat însă față de acela al lucrărilor sale anterioare, în sensul că cromatismele sînt aproape total absente.

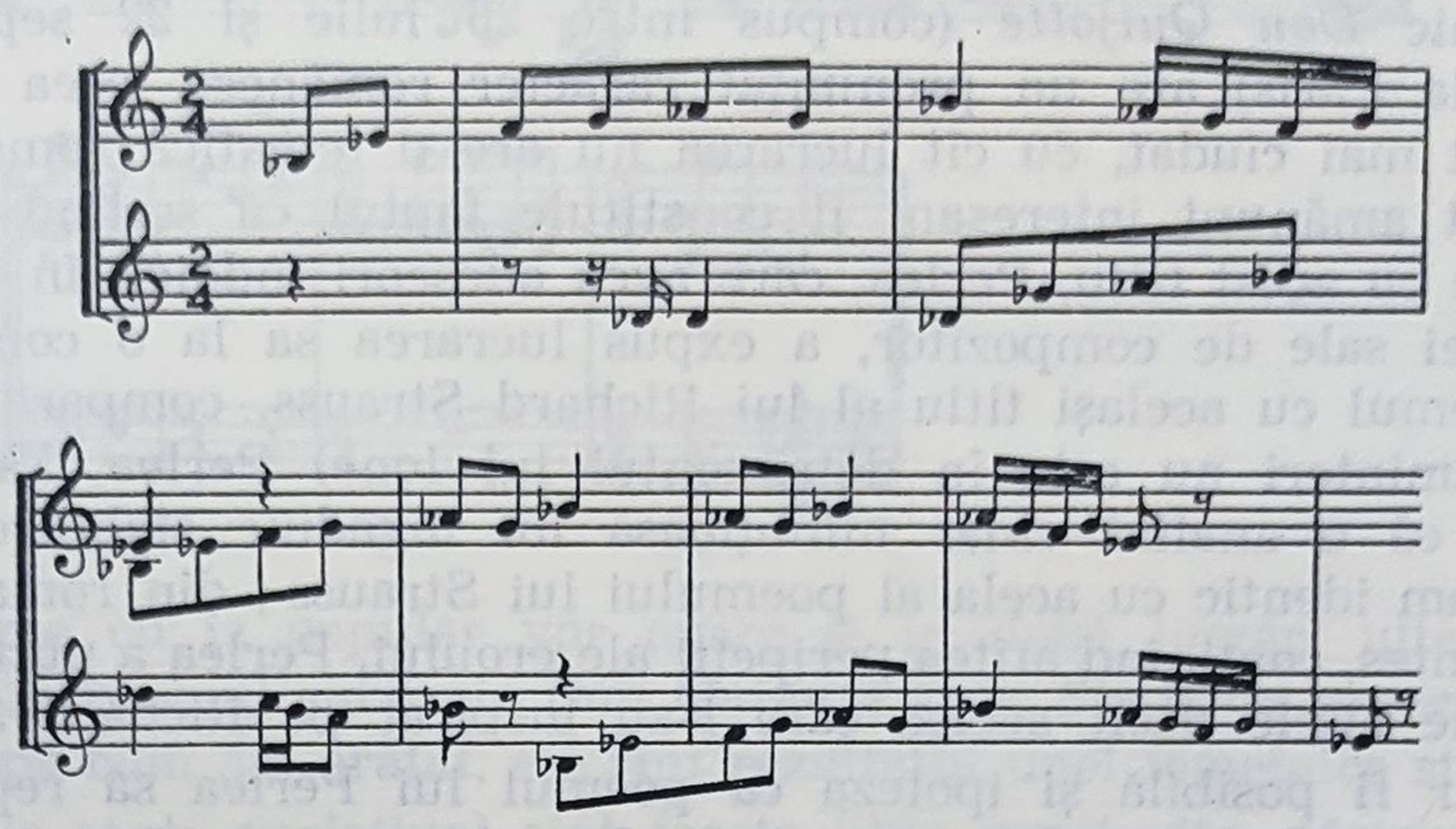
Poemul simfonic este alcătuit din 4 episoade legate unul de altul.

Primul episod *(Allegro ma non troppo)* este clădit pe expunerea în mai multe rînduri și pe dezvoltarea următoarei idei muzicale,

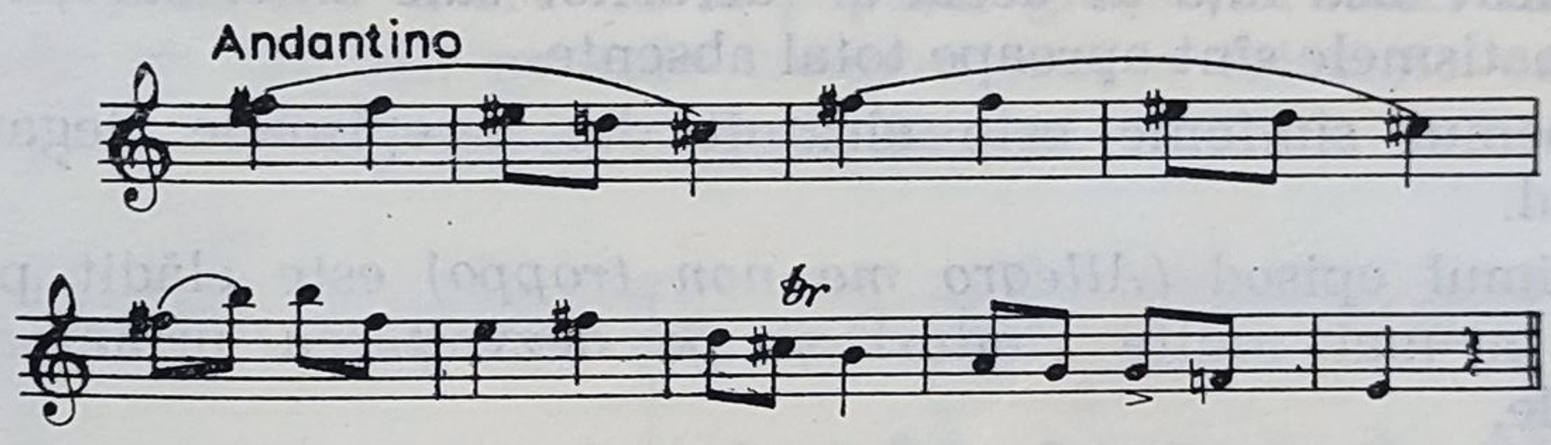


înfățișîndu-l pe Don Quijotte, tema eroului fiind supusă la mai multe metamorfoze, chemate să ilustreze isprăvile sale cu ajutorul și al cîtorva motive secundare.

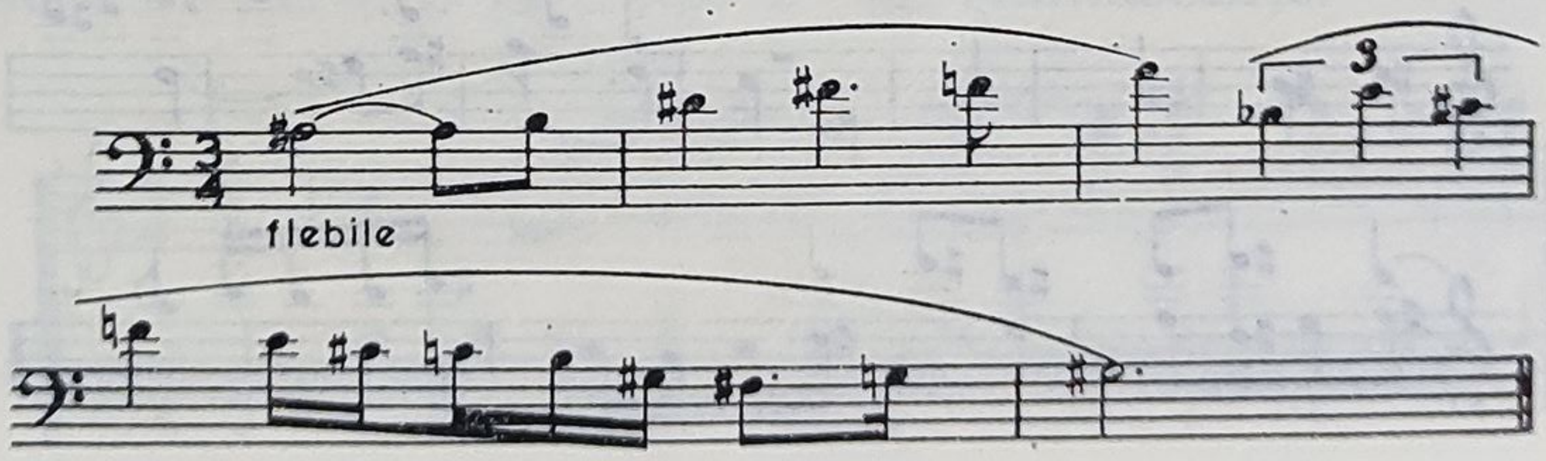
În episodul al II-lea este de observat caracterul de dans popular al temei, intonată de corn și trompetă în formă de canon.



În episodul al III-lea *Andantino*, întîlnim următoarea temă cu același caracter popular ca și cele anterioare, avînd de data asta o notă doinită.



În încheierea celui de-al treilea episod apare un coral *(Religioso)*, intonat de trompete și trombon, pregătind astfel atmosfera ultimului episod, un *lamento* al basclarinetului solo, susținut de un fond armonic al coardelor.



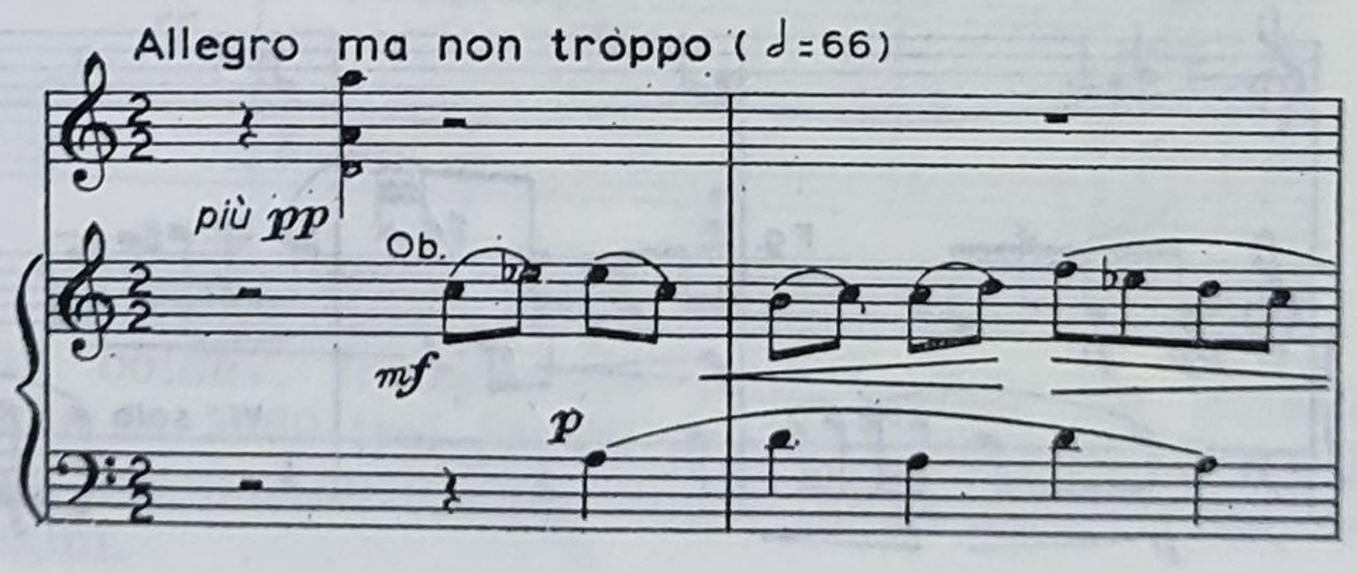
Haina orchestrală, cînd camerală și transparentă, cînd opulentă și strălucitoare, solicitînd contribuția tuturor instrumentelor, cu frecvente divizii ale coardelor, îl arată ajuns, pe Ionel Perlea, pe baza îndelungatei sale experiențe de dirijor, la o impresionantă măiestrie în exploatarea celor mai diverse combinații ale grupurilor de instrumente și în obținerea unor efecte coloristice deosebite.

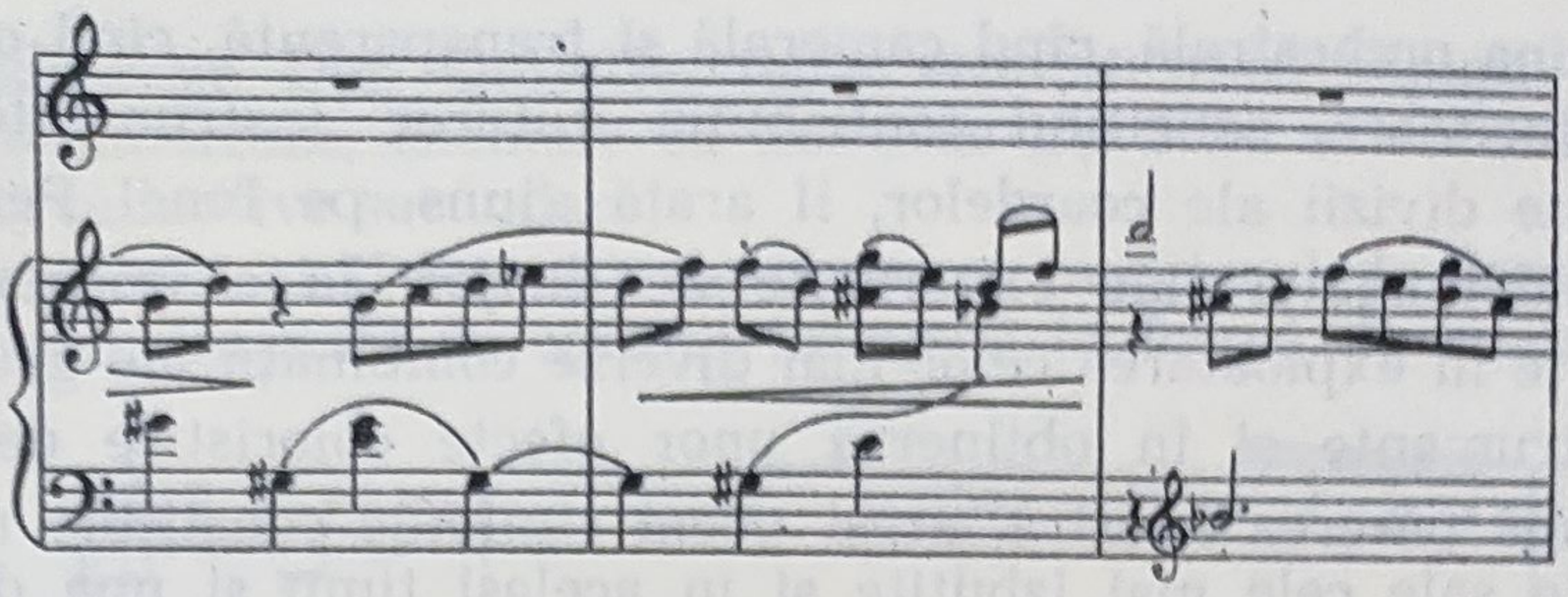
După părerea noastră, acest poem simfonic constituie una din lucrările sale cele mai izbutite și în același timp și una din cele mai bune lucrări simfonice românești care ar merita să figureze mai des în programul concertelor simfonice.

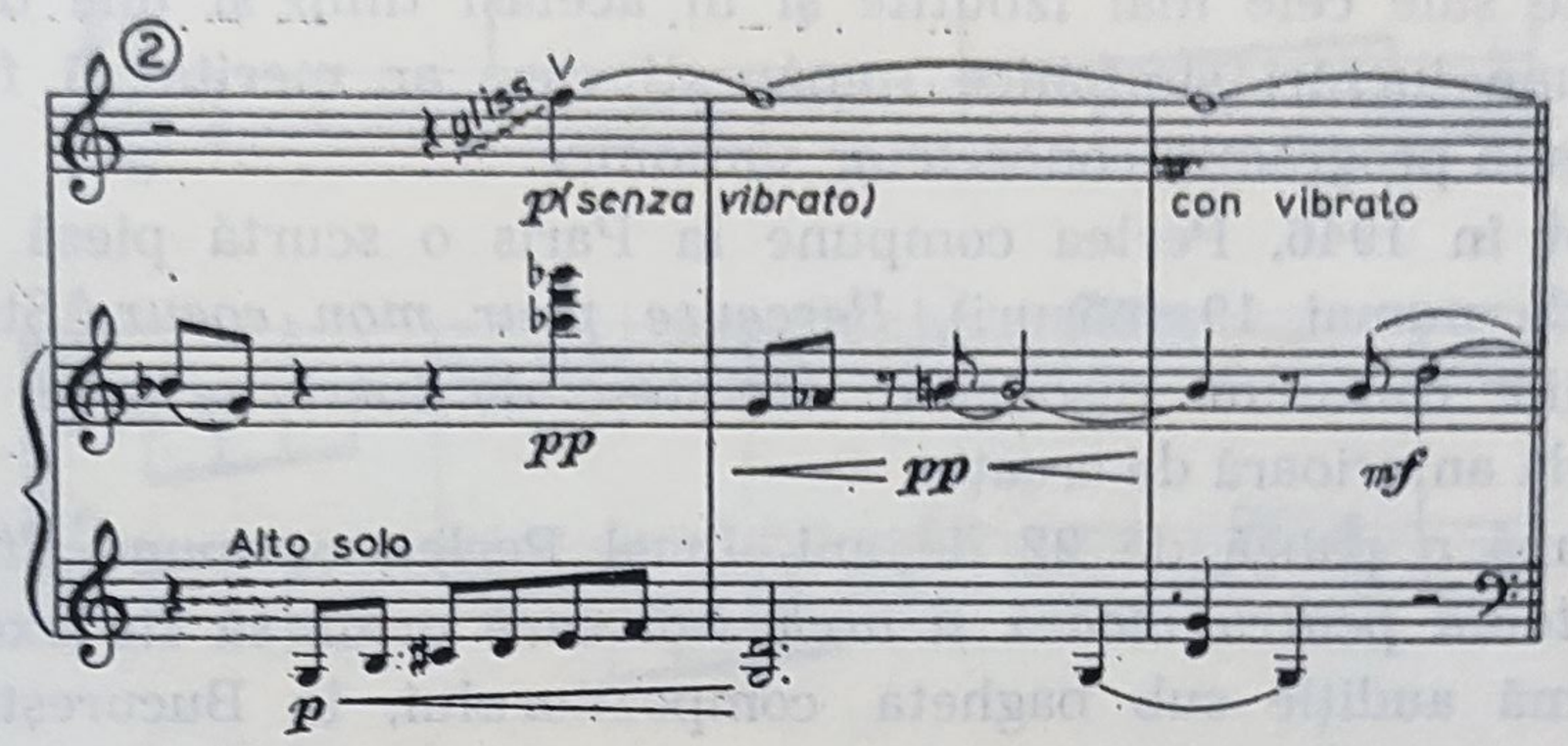
Tot în 1946, Perlea compune la Paris o scurtă piesă pentru pian (de numai 19 măsuri), *Berceuse pour mon coeur.* Stilul ei, armoniile continuu disonante amintesc de lucrările sale dintr-o perioadă anterioară de creație.

După o pauză de 22 de ani, Ionel Perlea compune *Simfonia concertantă pentru vioară și orchestră* care urma să fie executată în primă audiție sub bagheta compozitorului, în București. Dat fiind locul unde trebuia să fie cîntată pentru prima oară (poate că după *Don Quijotte* a avut loc și o schimbare de stil în muzica lui Perlea), compozitorul, prinzînd gust pentru nota națională a muzicii, a reușit să imprime temelor celor trei părți ale acestei lucrări un iz românesc, temele fiind inventate desigur într-o formă stilizată. Exprimîndu-se într-un limbaj contemporan, Perlea nu renunță la cromatisme, dar ele acum se îmbină armonios cu elementul diatonic. O simplificare poate fi constatată în privința mijloacelor contrapunctice.

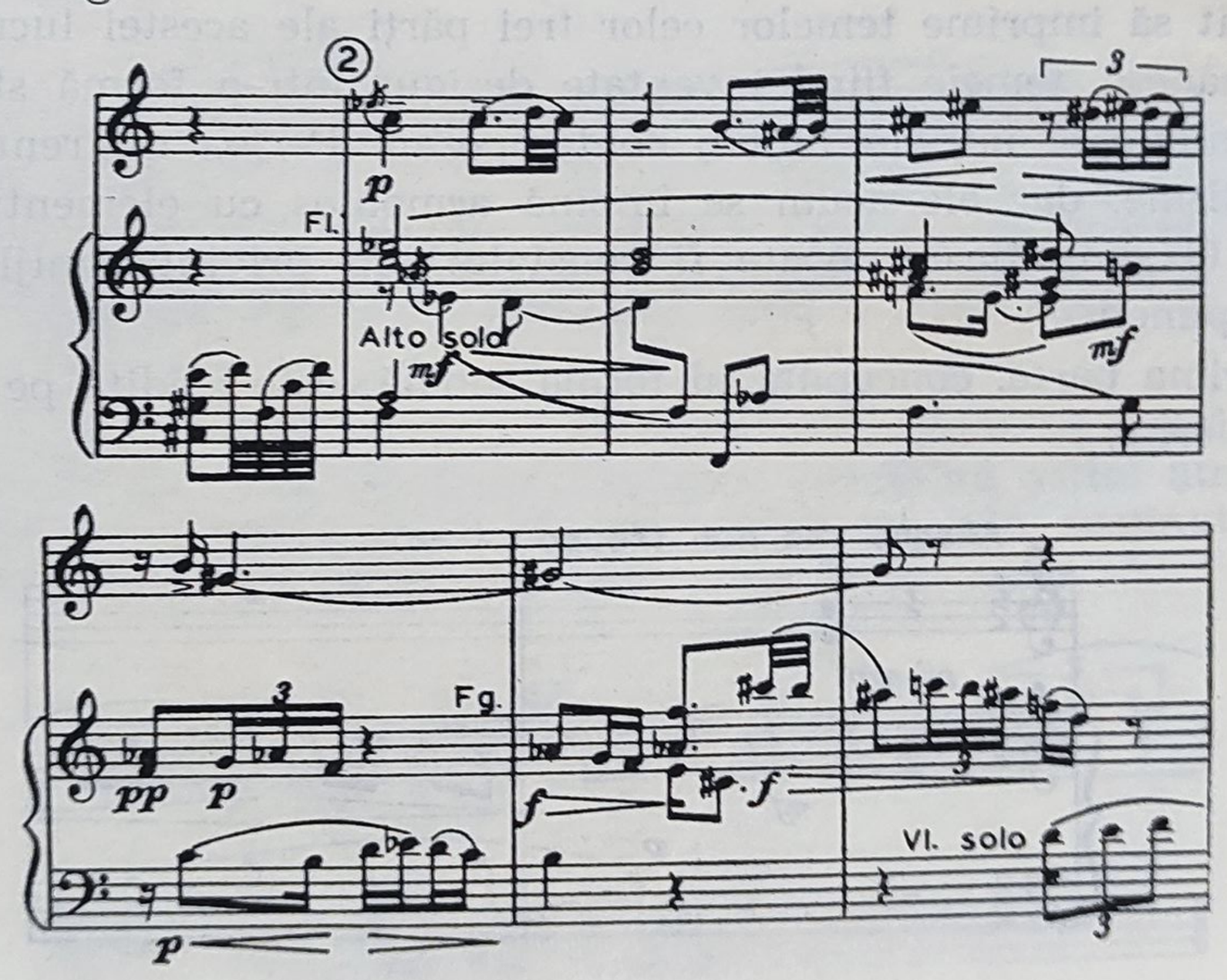
Prima parte, concepută în forma sonată, este clădită pe următoarea temă :

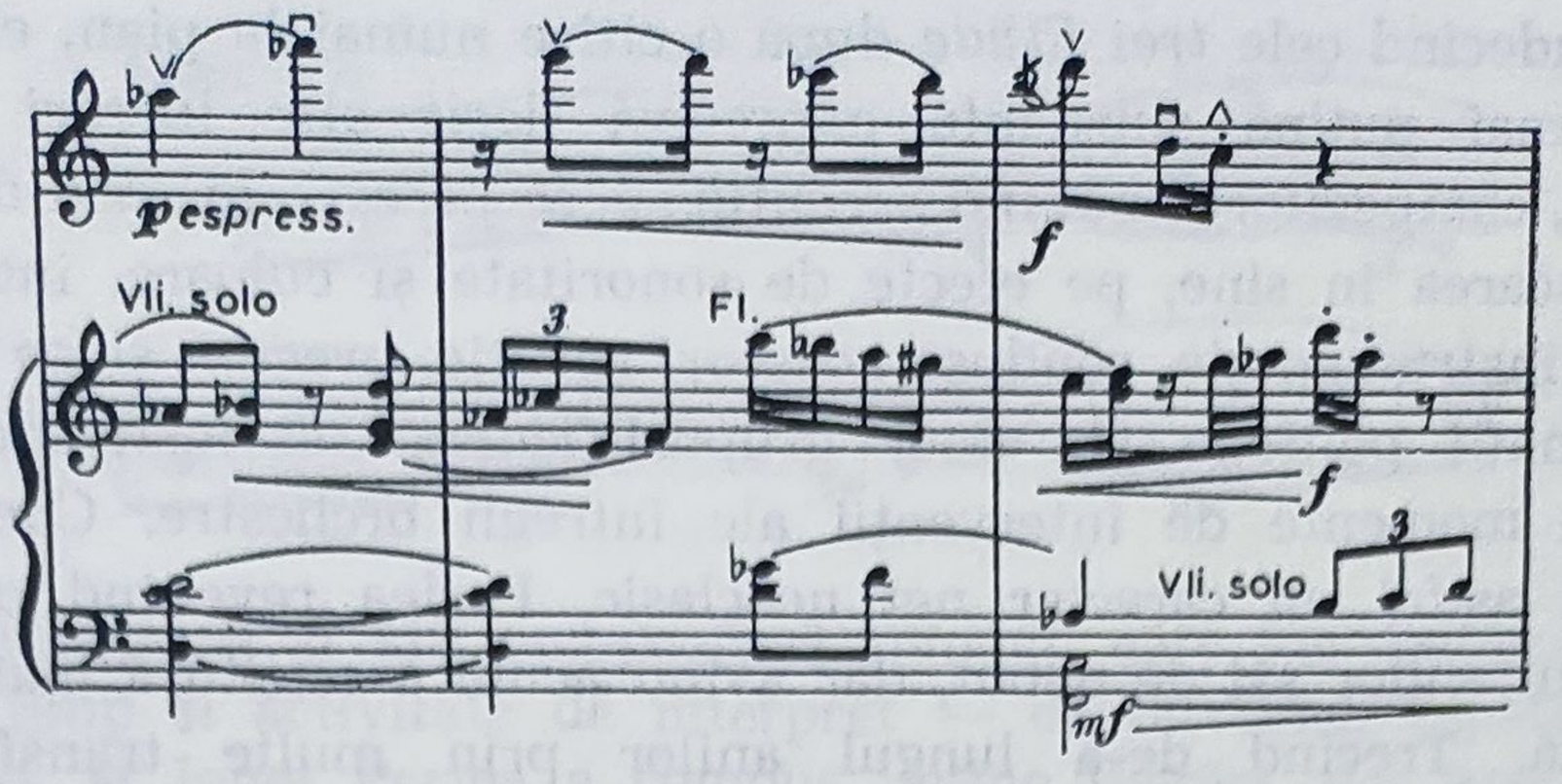




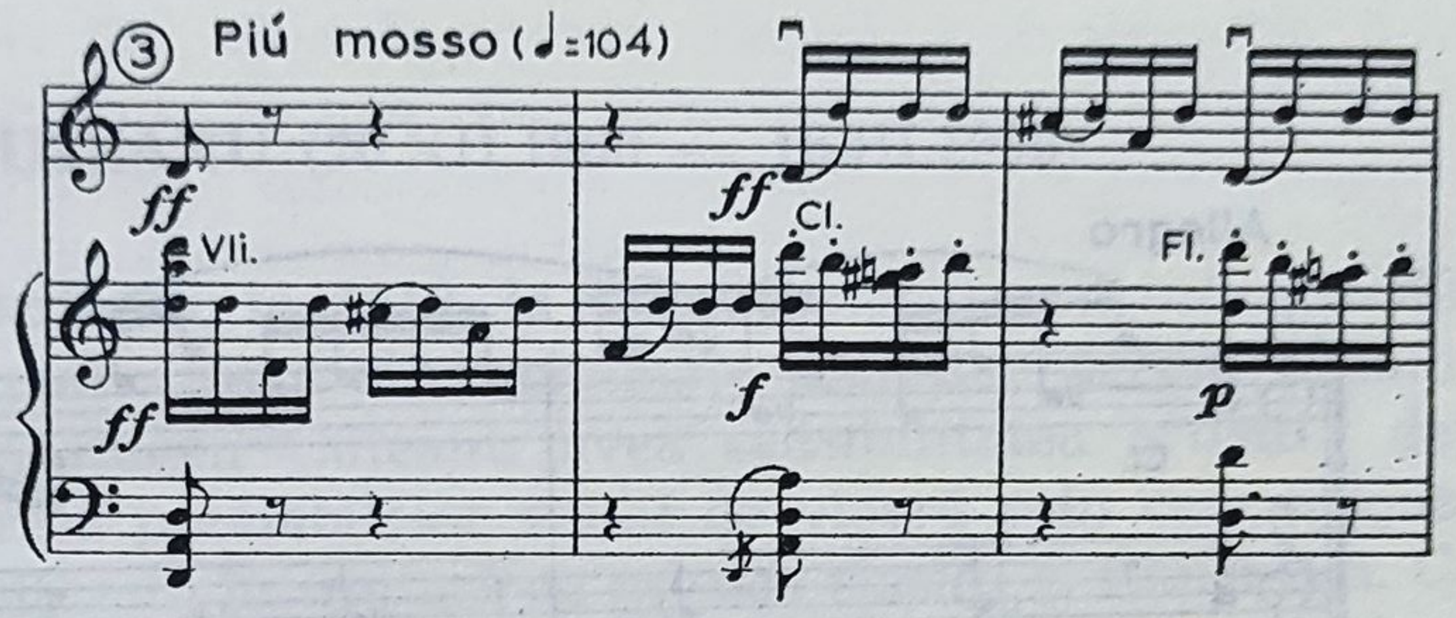


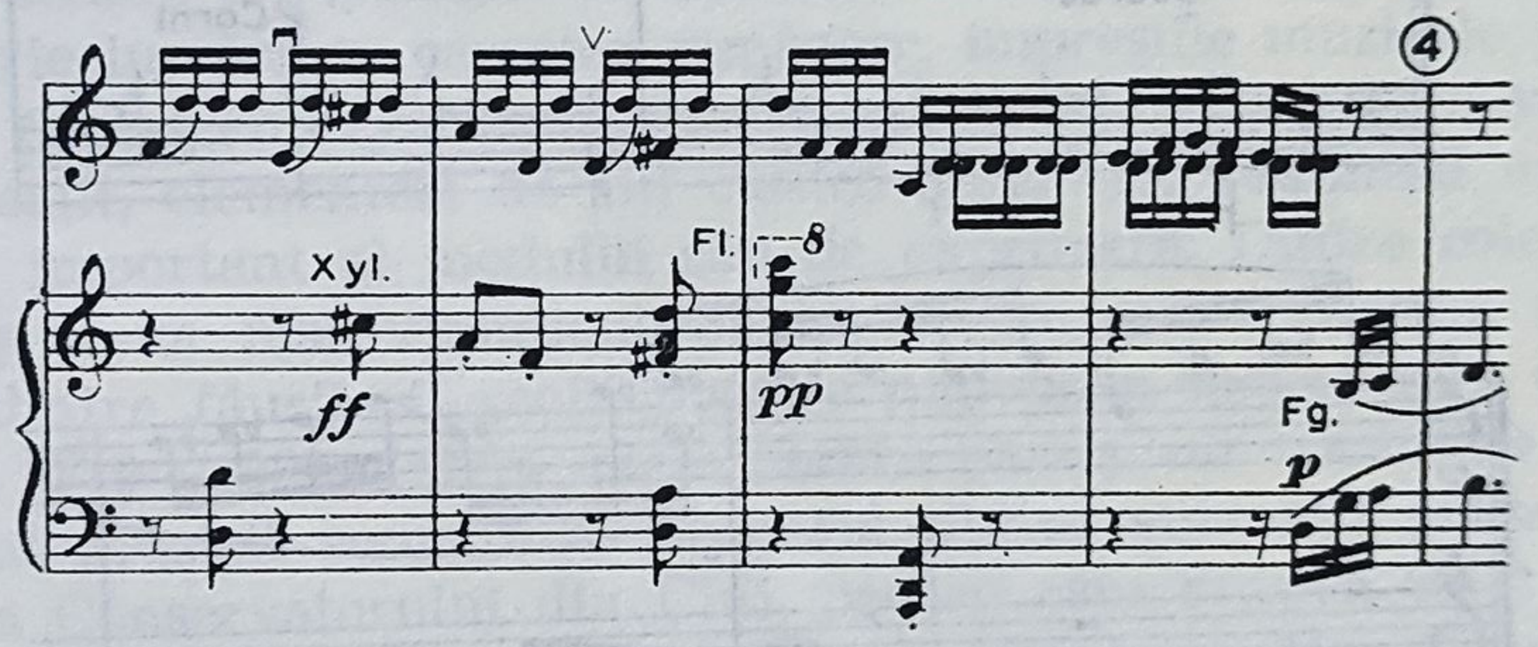
Adagio-ul are forma unui lied de mare amploare, în care după o scurtă introducere, vioara intonează următoarea melodie de respirație largă.





Finalul are oarecum caracterul unei toccatte, influența stilului lăutăresc de virtuozitate cunoscut din compozițiile, de pildă, ale lui Grigoraș Dinicu — fiind evidentă — constituie pentru violonist un prilej de a-și demonstra o tehnică de bravură.

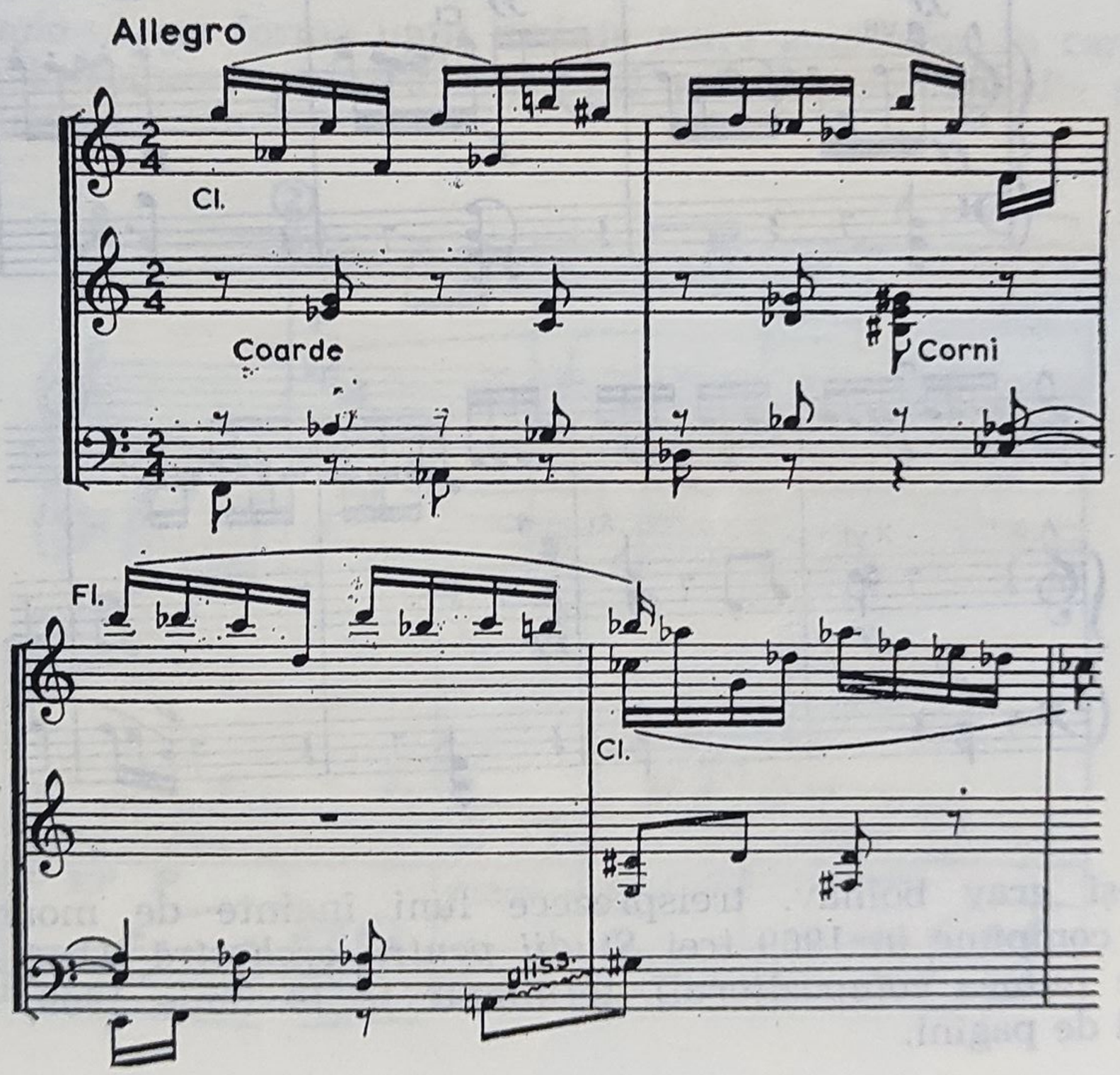


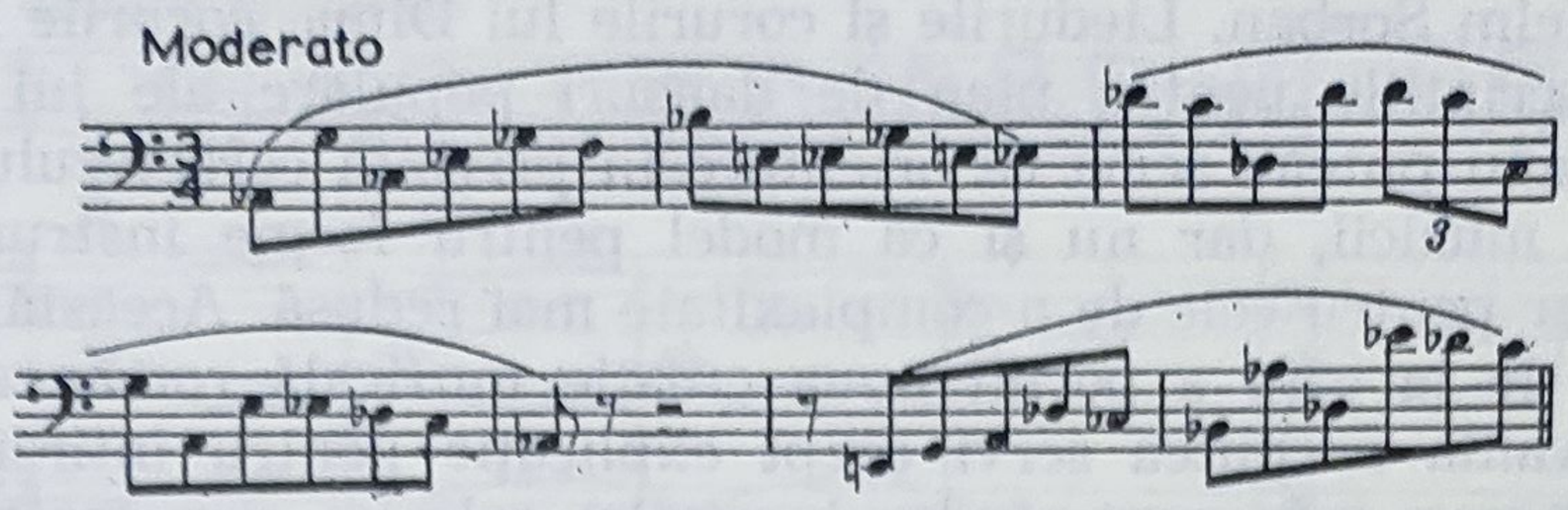


Deși grav bolnav, treisprezece luni înainte de moartea sa, Perlea compune în 1969 trei *Studii pentru orchestră* (*Drei Etüden*, cum le numea compozitorul), terminate la 14 iunie 1969, cuprinzînd 74 de pagini.

Judecînd cele *trei Etüde* după o citire numai la pian, ele par a avea mai puţină substanţă expresivă decît alte lucrări ale lui Perlea, compozitorul punînd accentul — se pare — în mod deliberat pe mişcarea în sine, pe efecte de sonoritate şi culoare, individualizînd instrumentele, conduse adeseori solistic, precum şi pe diferite combinaţii polifone ale unor grupuri izolate de instrumente cu puţine momente de intervenţii ale întregii orchestre. Compoziţia capătă astfel un caracter net neoclasic, Perlea revenind oarecum la stilul anilor săi de debut, dar avînd acum o scriitură mai transparentă. Trecînd de-a lungul anilor prin multe transformări, muzica sa prezintă în această lucrare o structură melodică predominant diatonică precum şi o haină armonică mai simplă şi mai clară.

Iată două fragmente scurte din *Etüda I* şi *Etüda a III-a.*





Absorbit ca și alți compozitori români, care au desfășurat în același timp și activitate de interpret — ca Silvestri, Lipatti, sau Rogalski, și Ionel Perlea a compus puține lucrări, dar acestea se numără (mai ales *Don Quijotte* și *Simfonia concertantă*) printre cele reprezentative ale generației de compozitori născuți în primul pătrar al secolului XX, care aveau o orientare stilistică deosebită de aceea a adepților școlii noastre naționale.

EUGEN CUTEANU (20.XII.1900 — 18.III.1968)

La înscrierea, în 1919, la Consrevatorul nou înființat din Cluj, unde a urmat vioara și disciplinele teoretice necesare unui viitor compozitor, Eugen Cuteanu avea sensibilitatea artistică deja formată în urma prealabilelor studii de vioară prin care a ajuns timp de mai mulți ani, în contact cu muzica clasică și romantică. Cu toate că și Cuteanu era pătruns de aceeași dorință ca și alți colegi ai săi de a scrie lucrări cu caracter românesc, impresiile muzicale primite în anii adolescenței au avut o influență hotărîtoare asupra viitoarei sale creații, elementele de stil clasico-romantice rămînînd un component important al modului său de exprimare. Dintre colegii săi, chiar și ceva mai vîrstnicul Sabin Drăgoi, care ulterior a făcut parte dintre făuritorii școlii noastre naționale, moderne, a compus în anii 1919—1920 cîntece, piese pentru pian și un cvartet de coarde în stilul muzicii romantice. Singurul dintre studenții primei promoții a Conservatorului din Cluj, pentru care muzica cultă în stil românesc era o tradiție de familie, a fost Iuliu Mureșanu. Compozițiile tatălui său ar fi putut constitui oarecum un model și pentru alți debutanți, dacă acestea, publicate în revista *Musa Română* (1888—1907) ar fi fost la îndemîna celor interesați; nu erau cunoscute nici piesele cu caracter românesc pentru pian ale

lui Guilelm Şorban. Liedurile şi corurile lui Dima, corurile lui Vidu şi transcripţiile pentru pian de dansuri populare ale lui Tiberiu Brediceanu puteau servi ca orientare în privinţa caracterului românesc al muzicii, dar nu şi ca model pentru forme instrumentale, nici chiar pentru cele de o complexitate mai redusă. Această situaţie dificilă de la care a pornit noua creaţie muzicală românească din Transilvania ar putea servi drept explicaţie pentru întîrzierea cu care Cuteanu a început să dea lucrărilor sale un caracter naţional, compuse — după ocuparea în 1929 a postului de profesor de vioară al Conservatorului Municipal din Timişoara — după cît se pare, în urma contactului direct cu Sabin Drăgoi.

Pentru influenţa pe care a exercitat-o muzica clasică şi romantică germană asupra lui Cuteanu este caracteristic faptul că la terminarea conservatorului, în 1924, în afară de două balade pentru tenor şi orchestră pe texte germane : *Zwei Brüder*, pe versuri de H. Heine (1924) şi *Der Sänger*, pe o poezie de Goethe (1926), el a compus o *Simfonie* şi o *Sonată pentru pian în stil clasic* (1927). Pentru orientarea sa stilistică mai este semnificativ faptul că la publicarea, în 1928, a unui concurs internaţional pentru compunerea unui final la *Simfonia „Neterminata“* a lui Schubert, Cuteanu şi-a încercat puterile scriind un final în stilul acestui compozitor.

Ambianţa din capitala Banatului, care în urma unei vechi tradiţii a unui număr mare de compozitori de coruri în stil popular şi mai ales datorită prezenţei lui Sabin Drăgoi, devenise una din citadelele curentului naţional, nu putea să nu-l determine pe E. Cuteanu să-şi aducă tributul şcolii naţionale, compunînd în 1934 pe temeiul familiarizării cu folclorul bănăţean prima sa *Suită pentru orchestră*, intitulată *„românească“*, urmată la o distanţă de mai mulţi ani, 1948, respectiv 1950, de alte două suite, cea de *a II-a* purtînd titlul semnificativ de *Rustica*. Acelaşi caracter naţional îl au şi cele două cvartete de coarde : *Suita* (1944), şi *Suita românească* (1949). Dar că naţionalul nu constituia pentru el o soluţie stilistică definitivă o dovedeşte faptul că în aceeaşi perioadă a compus şi lucrări ca *Moto perpetuo pentru vioară şi orchestră* (1936) şi *Preludiu şi fugă în stil clasic pentru orchestră de cameră* (1950) care reprezintă o întoarcere la stilul său clasico-romantic iniţial, caracteristic şi celor două lucrări principale ale sale *Concertul pentru vioară* (1954) şi *Concertul pentru violă* (1964), ce poartă însă urmele preocupărilor sale cu muzica populară, temele ambelor lucrări avînd unele inflexiuni folclorice.

Allegro moderato

p

etc.

mf

etc.

Lento

mf

etc.

Allegro molto

etc.

Allegro moderato

f

etc.

Pe lîngă lucrările simfonice și camerale menționate în cele precedente, E. Cuteanu a compus și mai multe lucrări pentru vioară și pian : *Andante* (1928), *Dans diabolic* (1928), *Improvizație* (1930), *Variațiuni* (1935), *Menuet rustic* (1939), lieduri pe versuri de M. Eminescu și Cincinat Pavelescu, precum și mai multe piese corale dintre care unele în caracter popular iar altele în genul cîntecelor de masă.

PAUL JELESCU (6.IV.1901)

Ca mai toți compozitorii români care au studiat la Paris, și care, impresionați de rafinamentul armonic și de eufonia sonorităților orchestrale ale lucrărilor marilor maeștri francezi, au scris primele lor lucrări sub influența acestora, și Paul Jelescu, întorcîndu-se în 1924 în țară după o ședere de cinci ani în capitala Franței, debutează cu lucrări în care această influență a lăsat urme evidente.

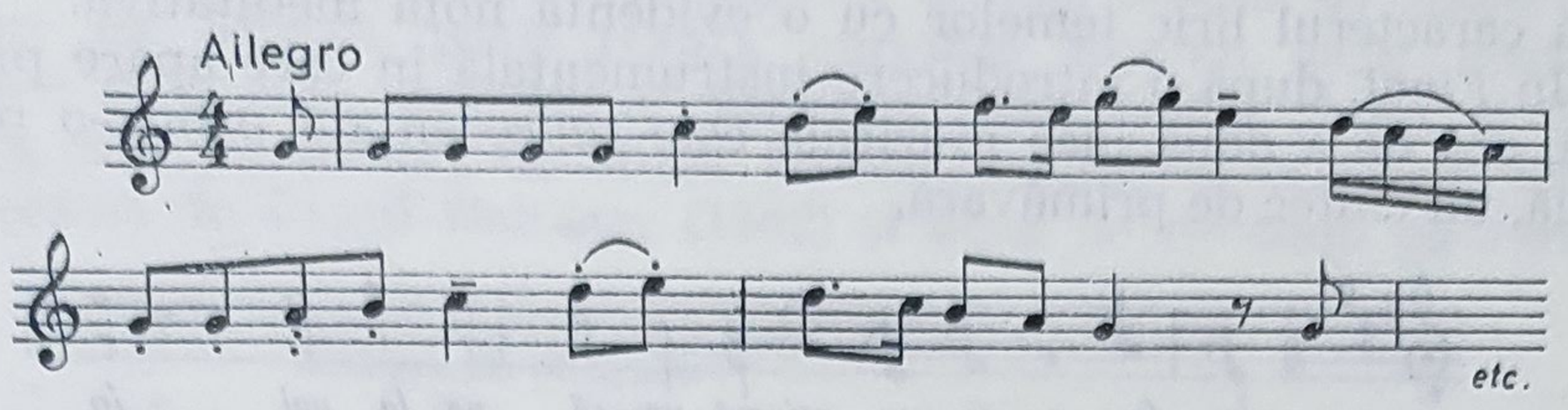
Ca fost discipol al lui Vincent d'Indy, păstrător al unor riguroase tradiții clasice, Paul Jelescu fiind încă student al *Scholii Cantorum*, și-a plătit tributul față de tradiție printr-o *Sonată în stil clasic pentru pian* (1923). O influență mai evidentă a gîndirii muzicale franceze o arată ciclul de lieduri, *Poeme nihiliste*, compuse în 1928 pe versuri de poeți francezi precum și liedurile *Primăvara* și *Leagănul* (1933), ambele pe versuri de Valentin Georgescu.

În 1937 Paul Jelescu scrie o *Suită de colinde* pentru orchestră, care constituie prima încercare a sa de a valorifica elemente de folclor pe care și le-a însușit culegînd el însuși melodii populare. Că era încă în căutarea adevăratului său drum creator o dovedește *Muzica pentru clavecin și orchestră de coarde* (1940), în care sînt absente mijloacele de expresie de inspirație folclorică. O notă mai caracteristică națională, în sensul unei inspirații din muzica populară, arată compozițiile scrise abia după înființarea Uniunii compozitorilor, și anume un *Poem pentru violoncel* (1950) și o *Suită pentru copii* (1951), ambele pentru orchestră.

O lucrare de inspirație popular-lăutărească o reprezintă *Suita românească* alcătuită din *Sîrbă, Horă lentă, Chindie, Doină* și *Haiducească*, atît în ceea ce privește temele cît și orchestrația, compozitorul combinînd coardele cu instrumente ale tarafurilor lăutărești (țambal, cobză, nai etc.).

Lucrarea următoare o constituie *Suita tinerească pentru orchestră*, în care întregul material tematic, derivat din tema I a primei

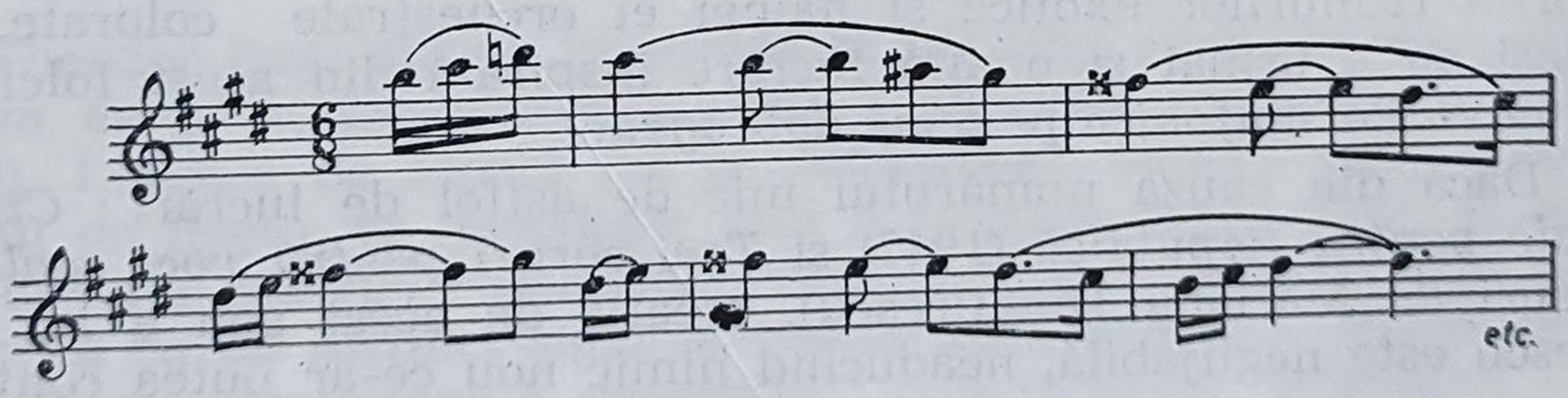
părți, un *Allegro de sonată*, este inventat în spiritul cîntecelor populare de dans, care, fiind de dată mai recentă, au la bază în general o gamă majoră.



Ca și alți compozitori din această generație nici Paul Jelescu nu urmărește păstrarea în toate lucrările sale a caracterului românesc folosind și mijloace stilistice de orientare universalistă. Dintre cele trei lucrări pentru orchestră, compuse după *Suita românească*, *Triptic simfonic* (1953), *Uvertură festivă* (1954) și *Simfonia românească*, intitulată inițial „cîmpenească" (1955), caracterul național este mai evident în această din urmă lucrare. Simfonia, operă de căpetenie a compozitorului, poartă, datorită caracterului românesc al temelor — în ciuda parfumului ușor franțuzesc al armoniei — în mod îndreptățit titlul de „românească". Desigur și lucrări ale altor compozitori români nu sînt mai puțin românești, fără însă ca autorii lor să fi considerat necesară o astfel de indicație. Într-o declarație aflată în arhiva Uniunii compozitorilor, Paul Jelescu a făcut următoarea caracterizare a lucrării sale :

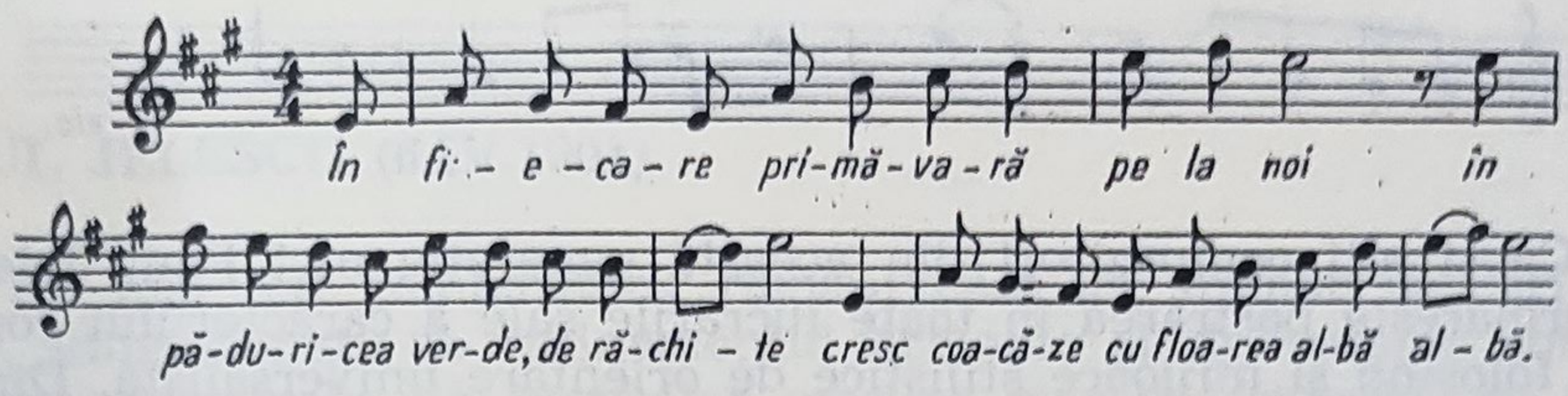
„*Simfonia Cîmpului* pentru orchestră mare și cor (în final), a fost compusă între anii 1953—1955 și s-a născut din recunoștința autorului pentru masele harnicilor muncitori de la sate, avînd ca inspirație rodul holdelor unduind în adierea vîntului, precum și voioșia exuberantă a tinerilor ce se întrec în muncă pentru a dobîndi dragostea celor mai frumoase fete, așa cum redă însuși textul poetului Victor Tulbure, care apare în corul din ultima parte a simfoniei".

Simfonia este alcătuită din trei părți. Partea I, în tradiționala formă sonată, este clădită pe două teme, din care prima constituie



materialul principal al travaliului tematic; dezvoltarea, nefiind axată pe confruntări dramatice, păstrează în general caracterul liric al părților expozitive. *Andantele*, în formă de lied mare, își datorează caracterul liric temelor cu o evidentă notă meditativă.

În *Final*, după o introducere instrumentală în care apare prima temă, cea de a doua idee muzicală este reprezentată printr-o parte corală, un cîntec de primăvară,



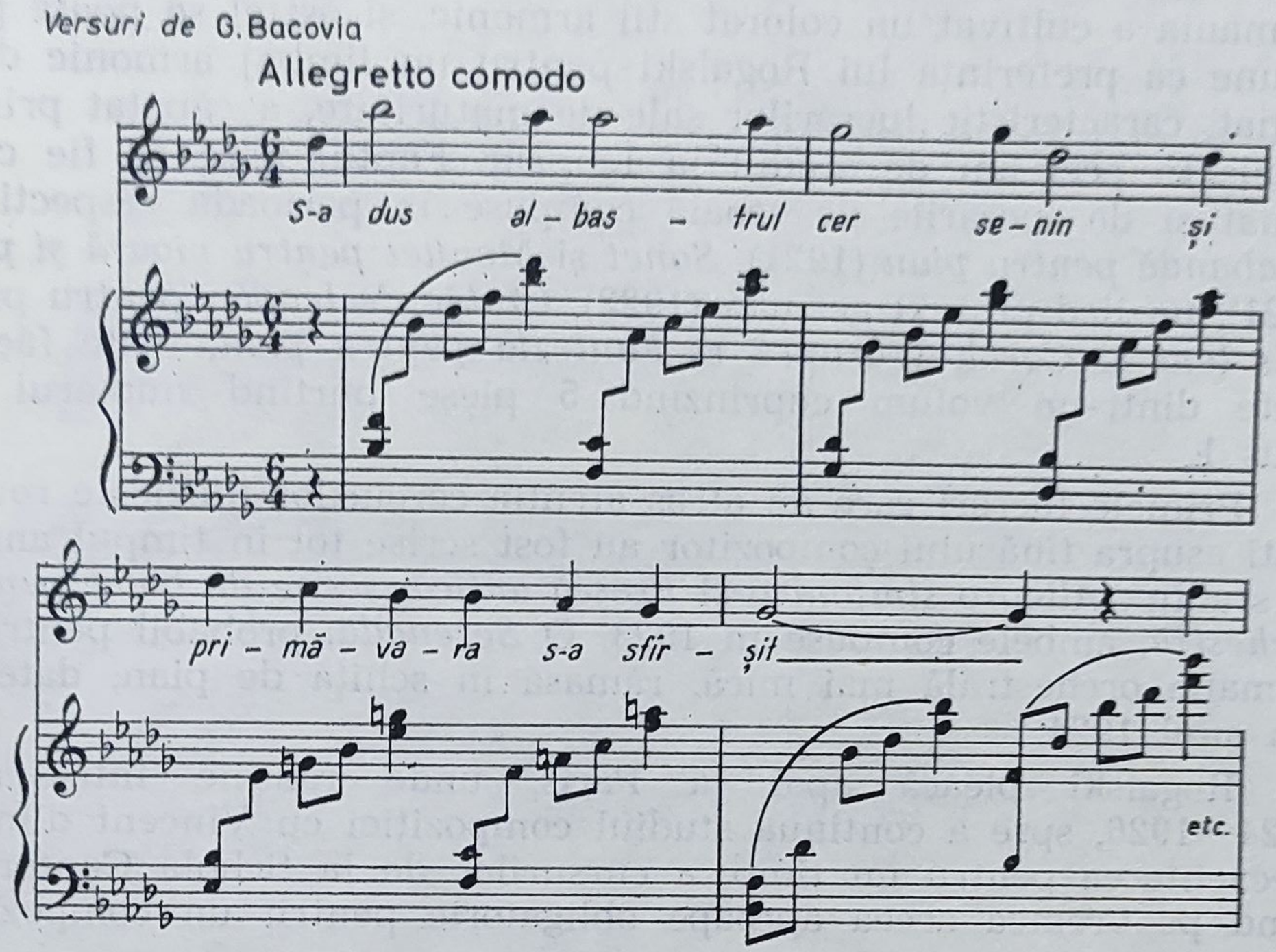
cele trei părți ale *Simfoniei*, formînd, sub aspectul conținutului predominant liric, un întreg unitar, inspirat din natură, după cum indică și subtitlul lucrării „Simfonie cîmpenească".

Elemente de folclor într-o formă stilizată sînt conținute și în două lucrări vocal-simfonice: *Suita pentru tenor, cor mixt și orchestră*, pe versuri populare (1956) și oratoriul *Miorița* (1958). Lucrările sale de muzică de cameră: *Suita pentru clarinet și pian* (1955), *Piesă lirică pentru violoncel și pian* (1952), *Sonatina pentru oboi și pian* (1954), *Suita pentru vioară și pian* (1956) și *Variațiuni și fugă pentru cvintet de suflători* (1960). O excepție o reprezintă oarecum *Variațiunile și fuga* pe un cîntec popular din Delta Dunării, în realizarea cărora compozitorul folosește, mai mult ca în oricare altă lucrare a sa, o scriitură contrapunctică, mai puțin potrivită sensibilității sale artistice care se manifestă cu mai multă autenticitate în stilul omofon-armonic. Scrise aproximativ în aceiași ani în care au fost compuse și lucrările simfonice menționate în cele precedente, variațiunile diferă oarecum ca stil de acestea, mai ales de cele cu o mai subliniată notă folclorică.

Descoperind în 1953 muzica populară a tătarilor din Dobrogea, Paul Jelescu scrie o *Rapsodie dobrogeană pentru fagot și pian*, iar în 1961, *Rapsodia tătărască pentru orchestră*, de un savuros pitoresc datorită ritmurilor exotice și hainei ei orchestrale colorate. În același an a urmat și o altă lucrare inspirată din acest folclor și anume *Suita simfonică pe teme dobrogene*.

Dacă din cauza numărului mic de astfel de lucrări: *Cîntece corale pentru Republică* (1947) și *Trei coruri pentru voci egale* (pe versuri de Mariana Dumitrescu), creația de acest gen a lui Paul Jelescu este neglijabilă, neaducînd nimic nou ce-ar putea contribui

în plus la definirea personalității sale artistice, o latură mai importantă a creației sale o reprezintă aceea de lieduri, cuprinzînd în afară de cele menționate la începutul acestui studiu, 17 lieduri pe versuri de diferiți poeți (1957), cuprinse într-un ciclu intitulat *Cîntece și poeme*, precum și liedurile *Cînd însuși glasul* și *Trecut-au anii* pe versuri de Mihai Eminescu (ambele în 1961), *Elegie* pe versuri de Camil Baltazar (1962) și *Ecou de romanță* pe versuri



de George Bacovia (1963). Ele sînt o expresie convingătoare a lirismului lui Paul Jelescu, care, în aceste cîntece, se exprimă într-un stil de orientare postromantică nelipsit însă de accente personale.

THEODOR ROGALSKI (11.IV.1901 — 2.II.1954)

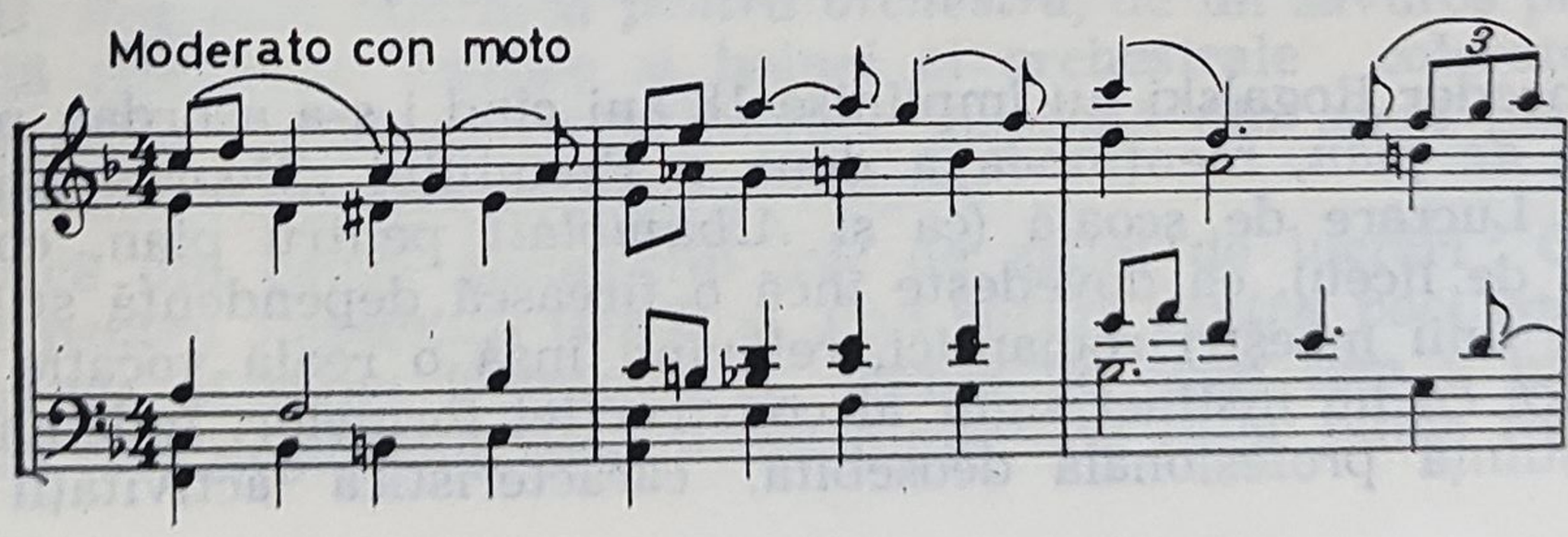
Theodor Rogalski nu împlinise 18 ani cînd i s-a acordat, pentru *Sonata de pian*, mențiunea a doua a Premiului „George Enescu" (1919). Lucrare de școală (ca și *Albumblatt* pentru pian, compus în anii de liceu), ea dovedește încă o firească dependență stilistică față de unii maeștri romantici, relevînd însă o reală vocație componistică cu un instinct sigur al construcției formelor. Îndemnat de o conștiință profesională deosebită, caracteristică activității sale

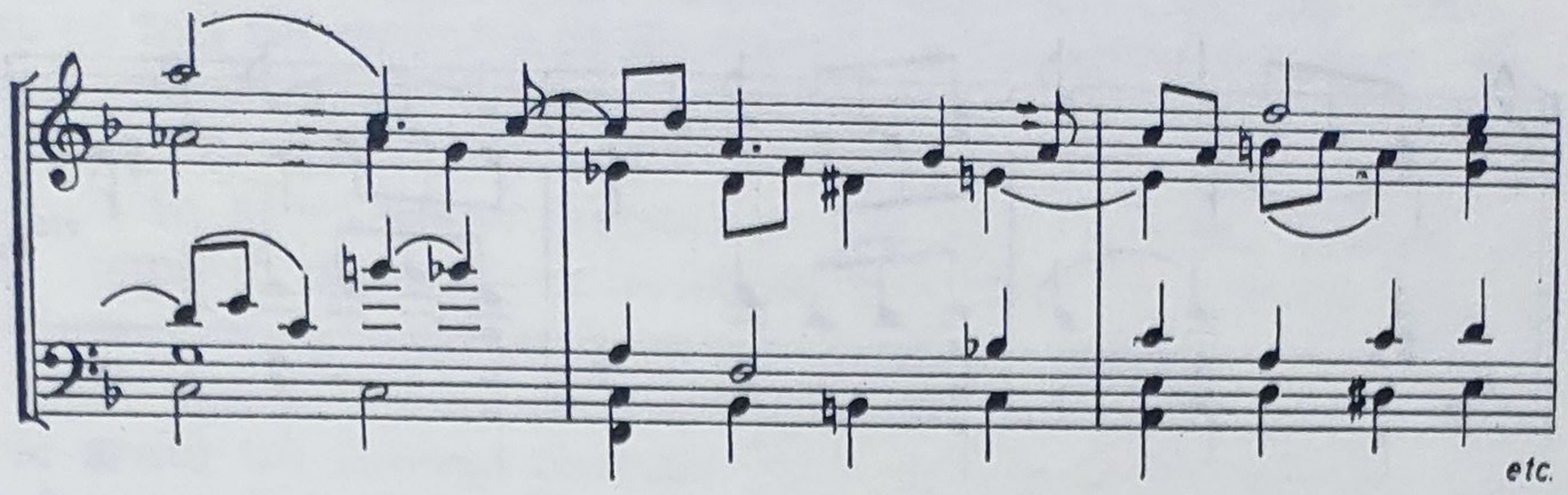
multilaterale — desfășurată mai tîrziu în calitate de compozitor, șef de orchestră și pedagog (profesor de orchestrație la Conservatorul din București „Ciprian Porumbescu", 1948—1954) — tînărul absolvent al Conservatorului din București (elev al lui A. Castaldi și D. Cuclin) își continuă studiile componistice, între anii 1920—1923, la Conservatorul din Leipzig, cu Siegfried Karg-Elert. Profesorul său fiind unul din puținii reprezentanți ai impresionismului din Germania a cultivat un colorat stil armonic, și astfel se poate presupune că preferința lui Rogalski pentru un limbaj armonic diferențiat, caracteristic lucrărilor sale de maturitate, a căpătat primul impuls în acei ani de studiu la Leipzig. Faptul pare să fie confirmat și de lucrările de școală compuse în perioada respectivă: *Sarabandă pentru pian* (1921), *Sonet* și *Menuet pentru vioară și pian* (1921), un lied pe text german (1922), *Cîntec de leagăn* pentru pian, *Vals lent* și *Coral, Warum?* și *Fantezia pentru pian*, toate făcînd parte dintr-un volum cuprinzînd 5 piese purtînd numărul de opus 1.

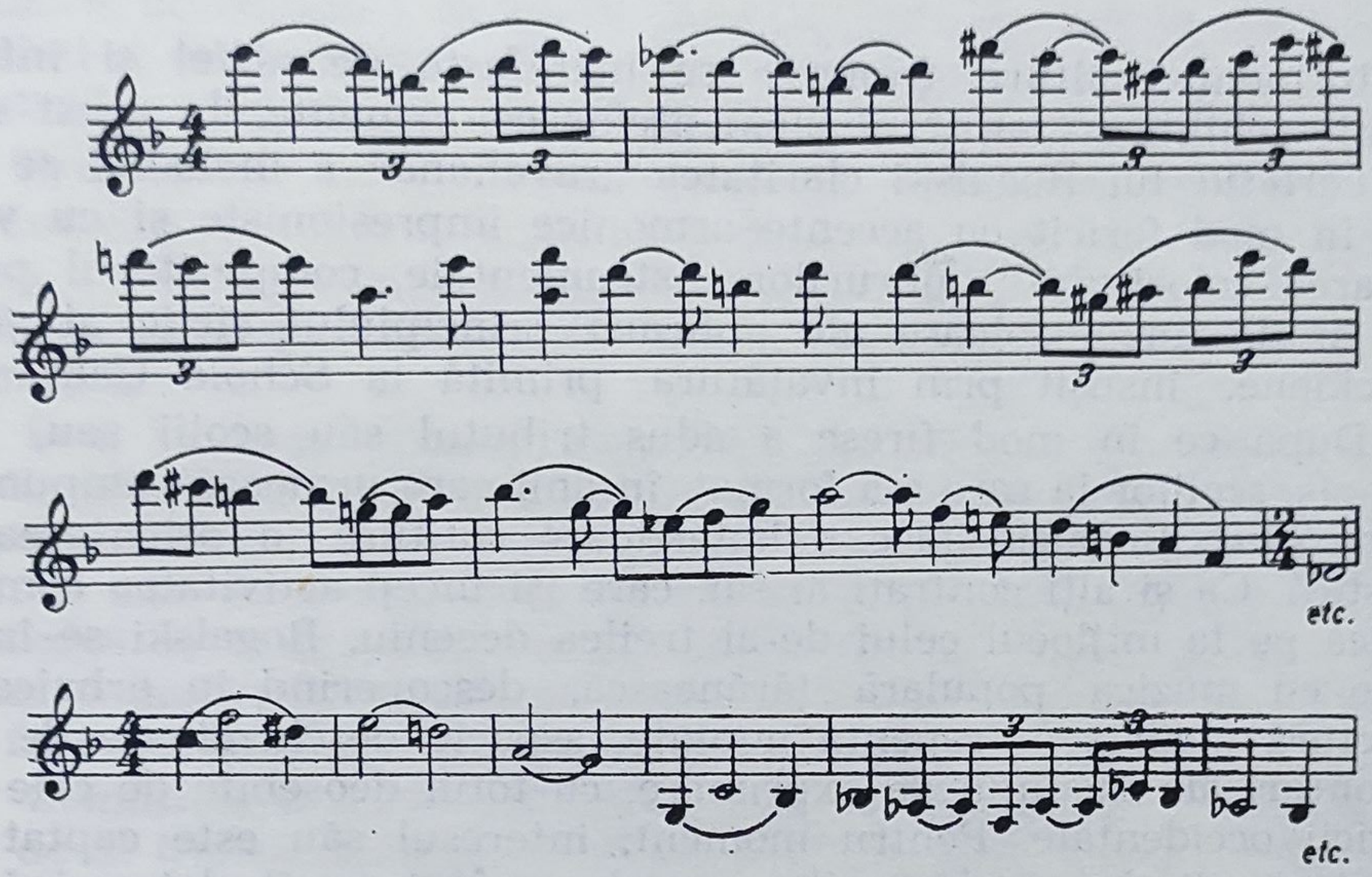
Primele lucrări care au atras atenția cercurilor muzicale românești asupra tînărului compozitor au fost scrise tot în timpul anilor de studiu: *Allegro simfonico* și *Frescă antică, scene de balet pentru orchestră*, ambele compuse în 1923. O *Serenadă*, probabil pentru o formație orchestrală mai mică, rămasă în schiță de pian, datează din anul 1924.

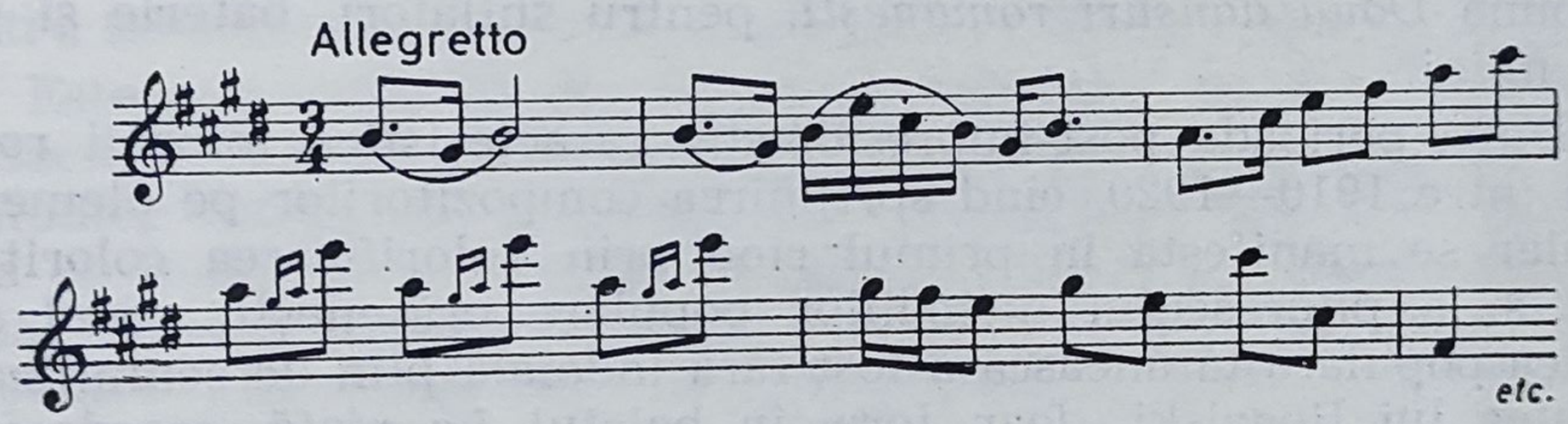
Rogalski pleacă apoi la Paris, unde rămîne între anii 1924—1926, spre a continua studiul compoziției cu Vincent d'Indy, frecventarea pentru un timp, a cursurilor de la Schola Cantorum fiind pe vremea aceea aproape obligatorie pentru un compozitor bucureștean.

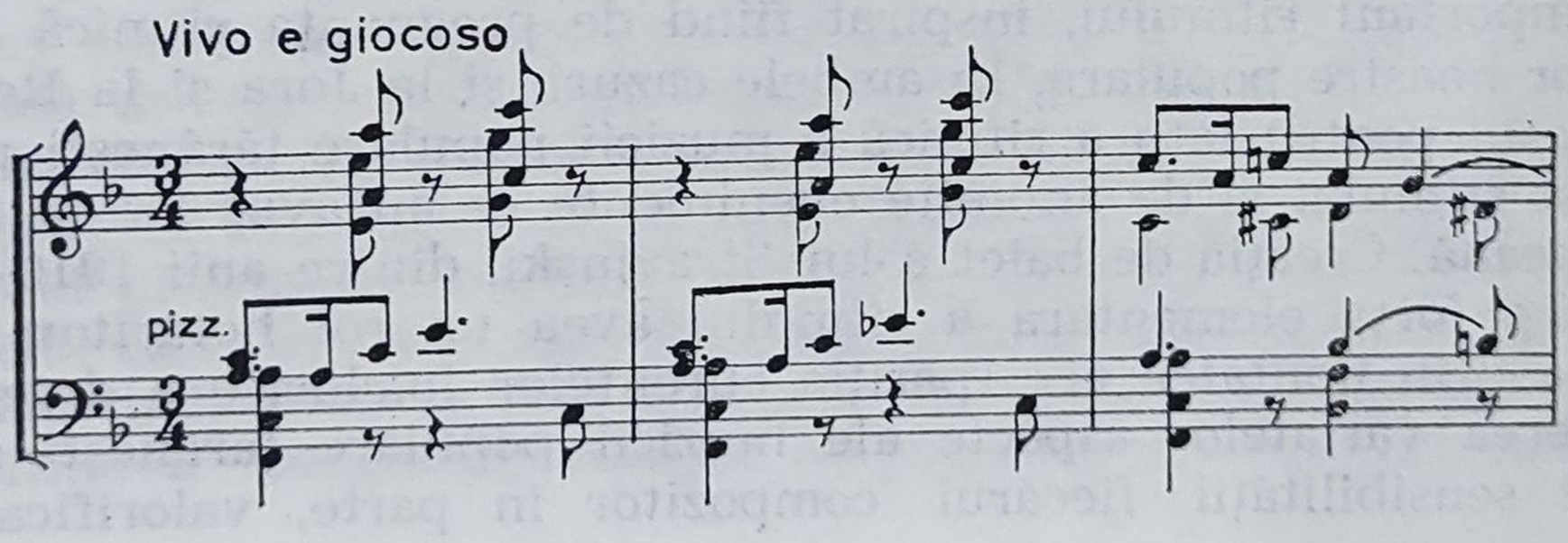
Succesul pe care îl obține la concursul anual de compoziție „George Enescu" din 1926, cînd i se acordă Premiul I pentru *Cvartetul de coarde* (în *fa* major), în trei părți, compus în 1925, îl consacră pe Rogalski ca pe unul dintre compozitorii fruntași ai generației sale. *Cvartetul* poartă amprenta muzicii franceze cu care autorul a ajuns în viu contact în timpul șederii sale la Paris.

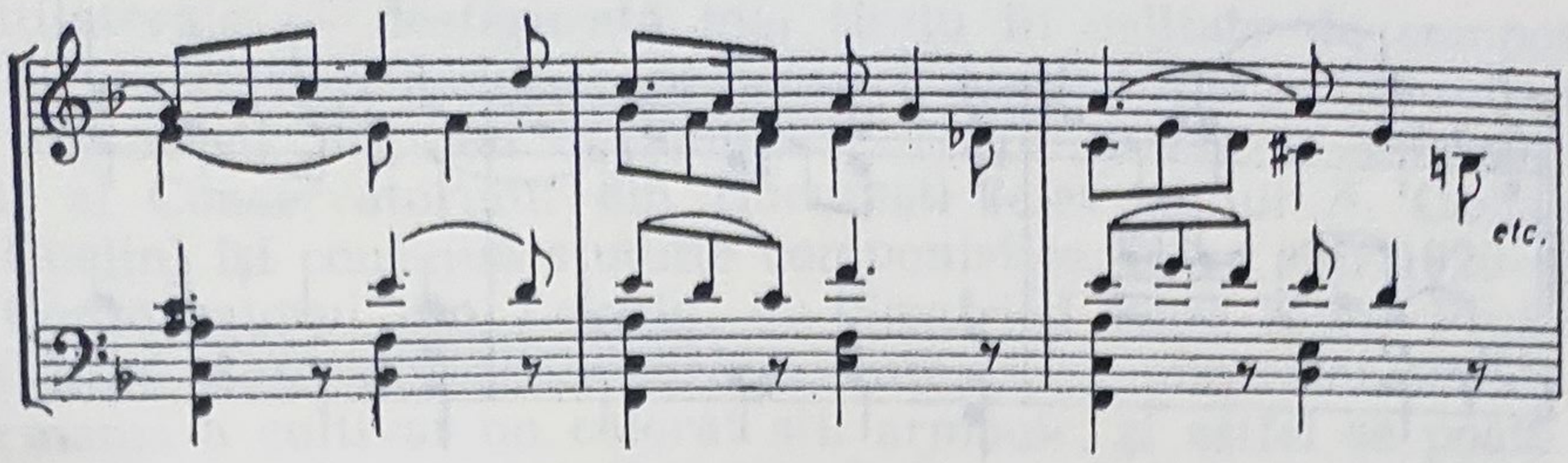



etc.


etc.
etc.
etc.


Allegretto
etc.


Vivo e giocoso
pizz.



Influența culturii franceze se manifestă de altfel și într-un anumit echilibru „latin" al elementelor componente. În acest sens, în *Cvartetul* lui Rogalski claritatea „raveliană" a melodiei se îmbină în mod fericit cu accente armonice impresioniste și cu valorificarea coloritului timbrurilor instrumentale, compozitorul profitînd și de unele foloase ale aplicării principiului ciclic al școlii franckiene, însușit prin învățătura primită la Schola Cantorum.

După ce în mod firesc a adus tributul său școlii sau, mai bine-zis, școlilor la care s-a format, în anii care urmează compunerii *Cvartetului*, Rogalski face o hotărîtoare cotitură în orientarea sa stilistică. Ca și alți confrați ai săi, care își încep activitatea compositică pe la mijlocul celui de-al treilea deceniu, Rogalski se întîlnește cu muzica populară țărănească, descoperind în arhaica ei structură modală o frapantă noutate, aspecte deschizătoare de noi orizonturi ale modului de exprimare, cu totul deosebite de cele ale muzicii occidentale. Pentru moment, interesul său este captat de structura ritmică a dansurilor populare, fapt ce îl determină să compună *Două dansuri românești*, pentru suflători, baterie și pian la 4 mîini.

După perioada post-impresionistă, caracteristică muzicii românești între 1910—1920, cînd sprijinirea compozitorilor pe elementul popular se manifesta în primul rînd prin valorificarea coloritului local și a pitorescului melodiilor populare orășenești, pasul spre muzica populară țărănească a fost fără îndoială plin de semnificație. Înaintea lui Rogalski, doar Jora, în baletul *La piață*, acordase un rol important ritmului, inspirat fiind de pregnanța ritmică a dansurilor noastre populare. În ambele cazuri, și la Jora și la Rogalski, interesul pentru latura ritmică a muzicii populare țărănești pare să fi fost stimulat și de anumite evenimente ce au avut loc în muzica europeană. Creația de balet a lui Stravinski, dintre anii 1910—1920, în care forța elementară a ritmului avea un rol hotărîtor, uluise lumea prin noutatea ei. Apariția curentelor folclorice a determinat studierea variatelor aspecte ale muzicii populare țărănești și, potrivit sensibilității fiecărui compozitor în parte, valorificarea în

creația proprie a anumitor elemente caracteristice ale acesteia. Era firesc ca toți reprezentanții de seamă ai curentului folcloric nou — în ordine cronologică : Janacek (1854—1928), Enescu (1881—1954), Bartók (1881—1945), Kodaly (1882—1967), Szymanovsky (1882—1937) — în afară de prelucrări de melodii populare autentice — să se fi inspirat din particularitățile melodice și ritmice ale muzicii populare, dezvoltîndu-le după concepțiile lor estetice.

Spre deosebire de școlile naționale romantice, noul curent folcloric arată un interes deosebit față de elementul ritmic al muzicii populare, acordîndu-i, în unele cazuri, prioritate față de cel melodic, folosind și noi procedee armonice, influențate în general de armonia „neutră" a lui Debussy, care îngăduie reliefarea deplină a ritmului.

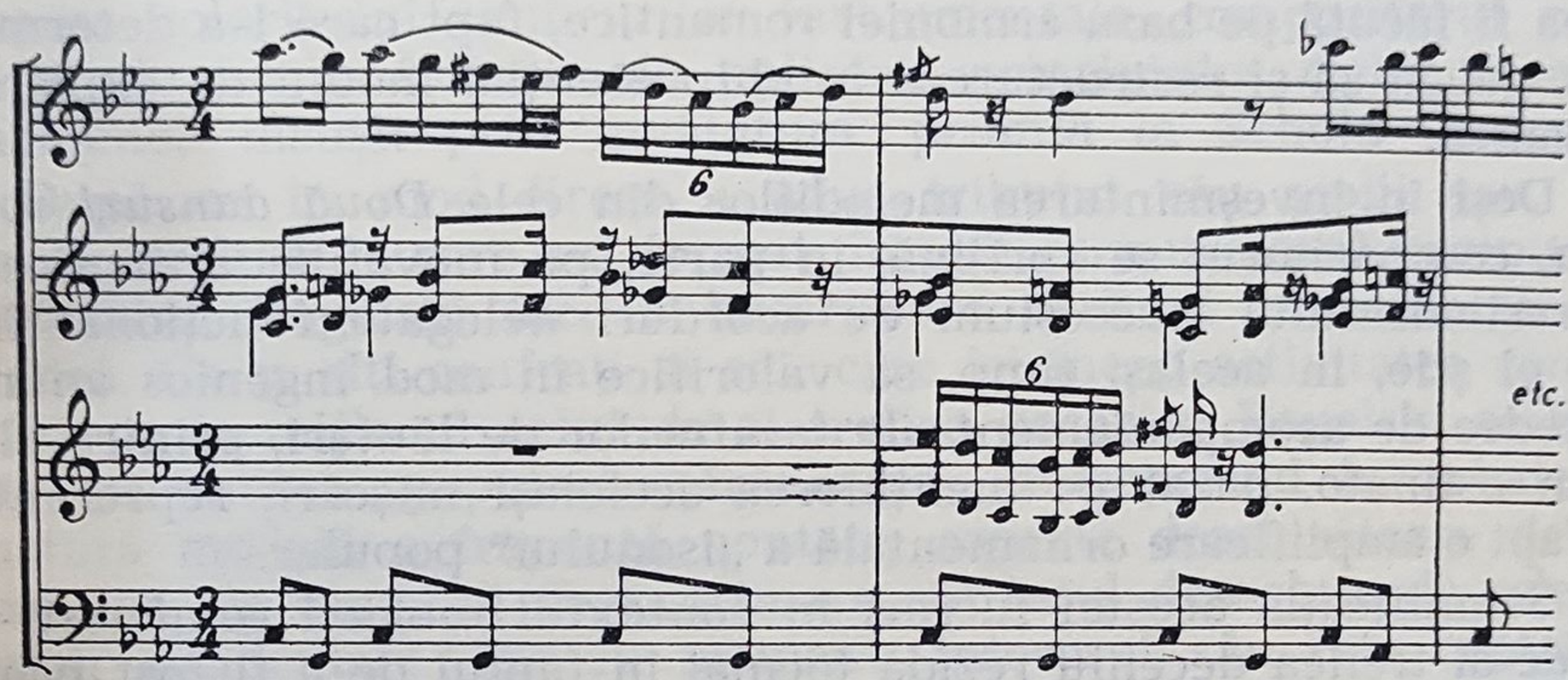
Prelucrarea unor melodii populare românești de dans, cu o ritmică atît de viguroasă, avînd și o structură melodică modală, nu putea fi făcută pe baza armoniei romantice, fapt care l-a determinat pe Rogalski să-și restructureze în chip esențial modul de exprimare armonică.

Deși în înveșmîntarea melodiilor din cele *Două dansuri românești*, compozitorul se sprijină, în parte, pe inovațiile armonice ale impresionismului (succesiuni de acorduri nelegate funcțional între ele), el știe, în același timp, să valorifice în mod ingenios anumite procedee de acompaniament ale tarafurilor de lăutari, printre altele și un ostinato, bazat pe menținerea aceleiași mișcări, reprezentînd de fapt o amplificare ornamentală a „isonului" popular.

Semnificația acestei lucrări în contextul muzicii românești din cel de-al treilea deceniu rezidă tocmai în faptul de a fi fost printre primele compoziții realizate cu mijloacele stilistice cele mai potrivite pentru scoaterea în evidență a specificului muzicii noastre populare.

Este regretabil că din cauza intensei sale activități dirijorale, consacrate în bună parte pregătirii în primă audiție a unor lucrări simfonice românești, Rogalski nu a avut timp suficient pentru a crea un număr mai mare de lucrări. Astfel, de la compunerea celor două dansuri românești și pînă la realizarea celor *Două schițe simfonice* „Înmormîntarea la Pătrunjel" și „Paparudele" (1929), au trecut trei ani. Cele două „schițe" — în realitate două ample tablouri simfonice — sînt în felul lor unicate în muzica noastră. Inspirată de viața mahalalei bucureștene de altă dată, această lucrare, în ciuda unor elemente caricaturale, se situează mult deasupra unei parodii muzicale sau a unei încercări de exploatare a elementului pitoresc în conținut și limbaj. Cine l-a cunoscut pe omul Rogalski, care, în ciuda unei fine ironii ce îl caracteriza, nu rămînea niciodată indiferent în fața suferinței omenești, va înțelege că „Înmormîntarea" constituie redarea cu mijloace muzicale a suferinței

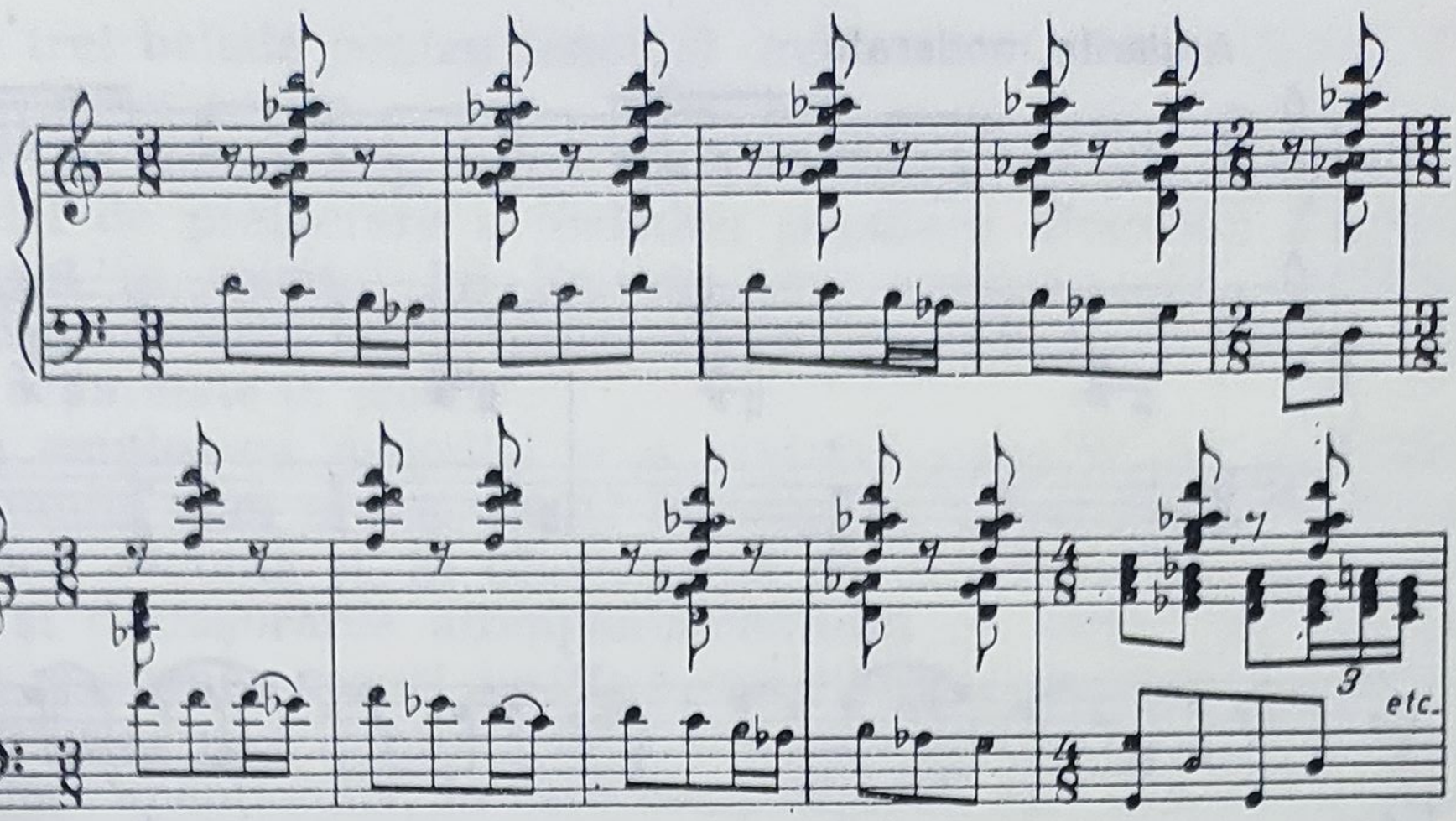
și mizeriei omenești, iar „Paparudele“ este expresia bucuriei unor ființe simple, atașate încă de unele superstiții sau obiceiuri golite de conținutul lor ritual. Aceasta explică și efectul lor asupra auditoriului, care, chiar fără să cunoască titlurile și substratul lor programatic, este impresionat de valoarea pur muzicală a lucrării, de conținutul ei emoțional. Rogalski nu face o caracterizare exterioară, ci, impresionat de fondul omenesc al scenelor redă în realitate sentimentele sale proprii trezite de scenele zugrăvite, elementul pitoresc fiind doar cadrul în care este încadrată esența general umană. Deși realistă prin strînsa ei legătură cu viața, în cele *Două schițe simfonice*, compozitorul a putut să evite pericolul oricărui naturalism ; potrivit sursei de inspirație, limbajul melodico-ritmic al lucrării valorifică elementele folclorului orășenesc într-un mod cu totul personal.



Remarcabilă este și structura armonică a primei schițe, dovedind o amplificare a procedeelor întrebuințate deja în cele două dansuri. Rogalski folosește cu îndrăzneală — la timpul său, printre primii în muzica românească — o seamă de inovații armonice, ca de pildă tratarea liberă a disonanțelor, acorduri bi- și politonale, toate nu ca scop în sine, ci ca mijloace necesare pentru obținerea expresiei dorite.

Suprapunerile politonale, folosite în această lucrare încă cu economie, vor căpăta mai tîrziu, mai ales în unele din cele *Trei dansuri simfonice*, o amploare mai mare.

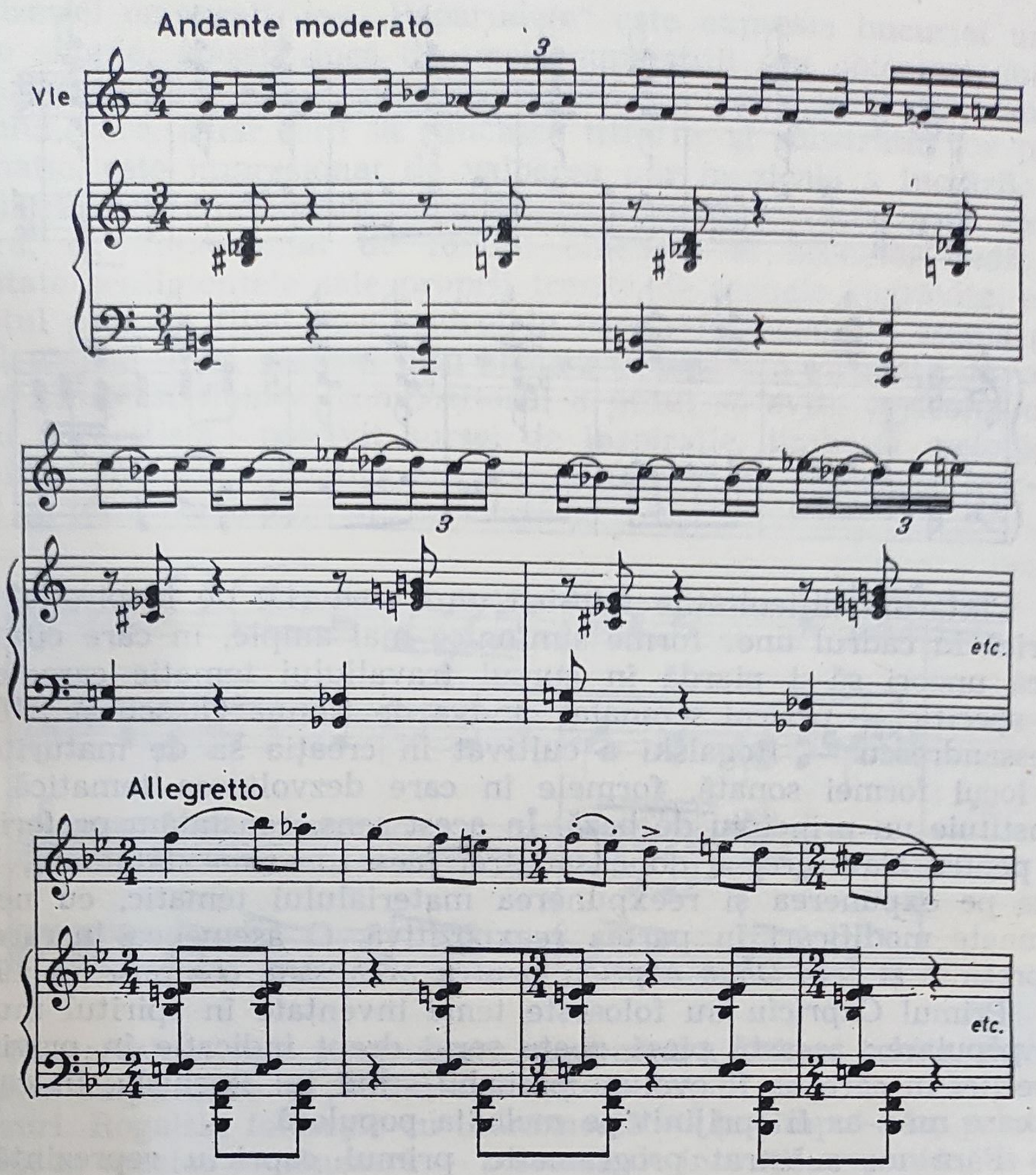
În cea de a doua schiță, „Paparudele“, combinațiile poliritmice sînt folosite mai frecvent decît în prima piesă, contribuind la originalitatea modului de exprimare. Ele apăruseră mai înainte în muzica lui Stravinski și Bartók, dar pentru descoperirea lor Rogalski nu a avut nevoie să apeleze la surse străine, deoarece muzica lăutarilor de la țară oferea exemple în număr abundent.



Cîntărind dificultățile folosirii unui material de inspirație folclorică în cadrul unor forme simfonice mai ample, în care citatele riscă uneori să-și piardă în cursul travaliului tematic caracterul lor specific — pericol semnalat cîndva de Nonna Otescu și Alfred Alessandrescu — Rogalski a cultivat în creația sa de maturitate, în locul formei sonată, formele în care dezvoltarea tematică nu constituie un principiu de bază. În acest sens, constatăm preferința sa pentru alăturarea a două sau trei piese de sine stătătoare, bazate pe expunerea și reexpunerea materialului tematic, cu neînsemnate modificări în partea reexpozitivă. O asemenea lucrare o reprezintă și cele *Două capricii pentru orchestră,* compuse în 1932.

Primul *Capriciu* nu folosește teme inventate în spiritul muzicii populare ; această piesă poate servi drept indicație în privința direcției în care ar fi evoluat probabil stilul lui Rogalski, în cazul în care nu s-ar fi sprijinit pe melodia populară.

Fără un substrat programatic, primul capriciu reprezintă o confesiune lirică, exprimată în formă directă, pe un limbaj sobru, concis, lipsit — ca de altfel toate lucrările compozitorului — de o subliniere excesivă a elementului individual, propriu romantismului. În contrast cu caracterul meditativ, introspectiv, al primului capriciu, cel de-al doilea are un caracter activ, dinamic, o notă de ironie bonomă, care pare o autopersiflare a lirismului din piesa precedentă. Și de data aceasta, la fel ca în „Paparudele", conținutul expansiv, dinamic al acestui *Capriciu* se materializează în forma unui dans cu o tematică cvasi-populară, în care se reliefează preferința compozitorului pentru combinări de măsuri deosebite ca structură metro-ritmică, deplasări de accente, suprapuneri de ritmuri diferite etc.



Schițele dovedesc cu prisosință capacitatea lui Rogalski de a-și făuri un limbaj propriu, caracteristic, după cum compozițiile sale ulterioare — prelucrări de cîntece și dansuri populare — atestă și în acest domeniu individualitatea sa creatoare, care l-a ferit de pericolul de a scrie „o muzică folclorică academică“ sau „provincial-semănătoristă“ [1].

După o întrerupere de aproape 10 ani, Rogalski își reia în 1941 activitatea componistică ; abordînd de data aceasta genul vocal,

---

[1] Radu Gheciu, „Creația lui Theodor Rogalski“, revista „Muzica“ nr. 3/1957.

el scrie trei balade pentru tenor și orchestră — *Iancu Jianu, Toma Alimoș, Mihu copilu.*

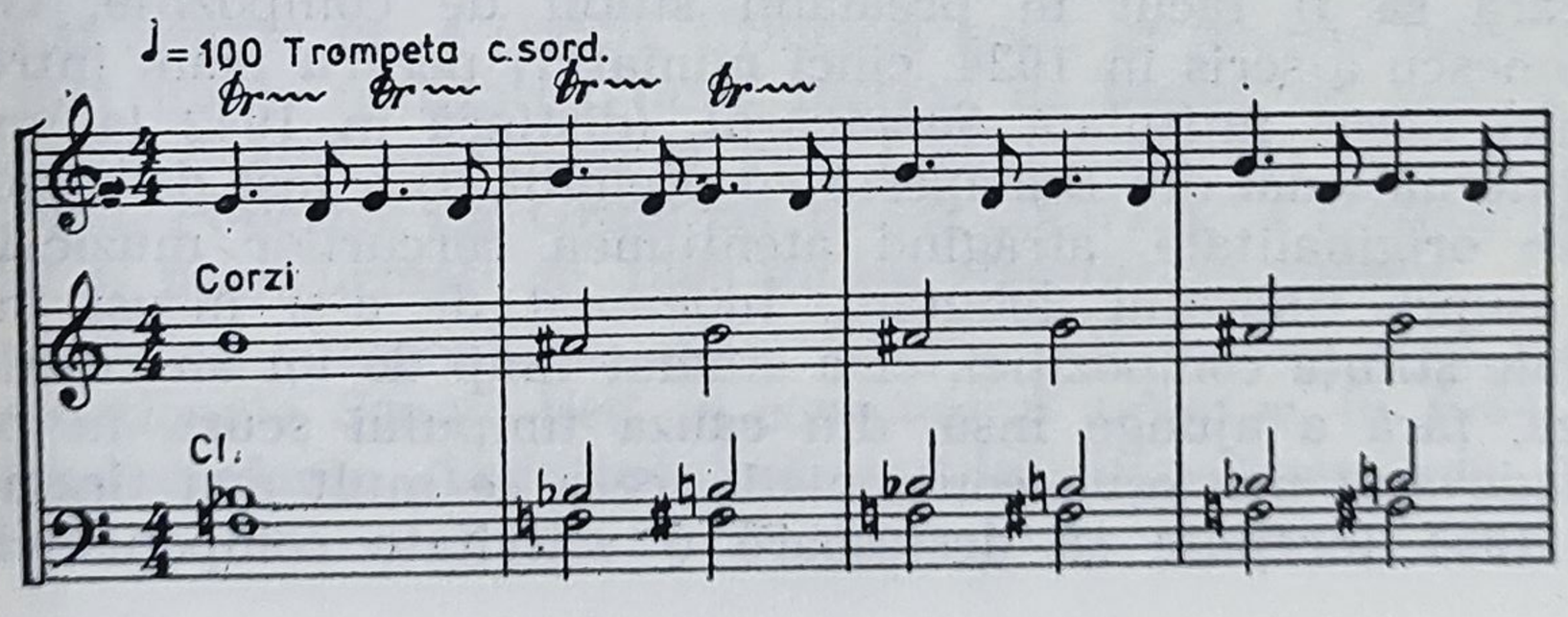
Prin economia mijloacelor de realizare, cele 3 balade constituie un model de prelucrare a melodiei populare. Rogalski a procedat aici exact în spiritul lui Enescu, care spunea: „Să umblăm cu muzica românească cu tact, fără a face un prea mare caz de cunoștințele acumulate în școală".

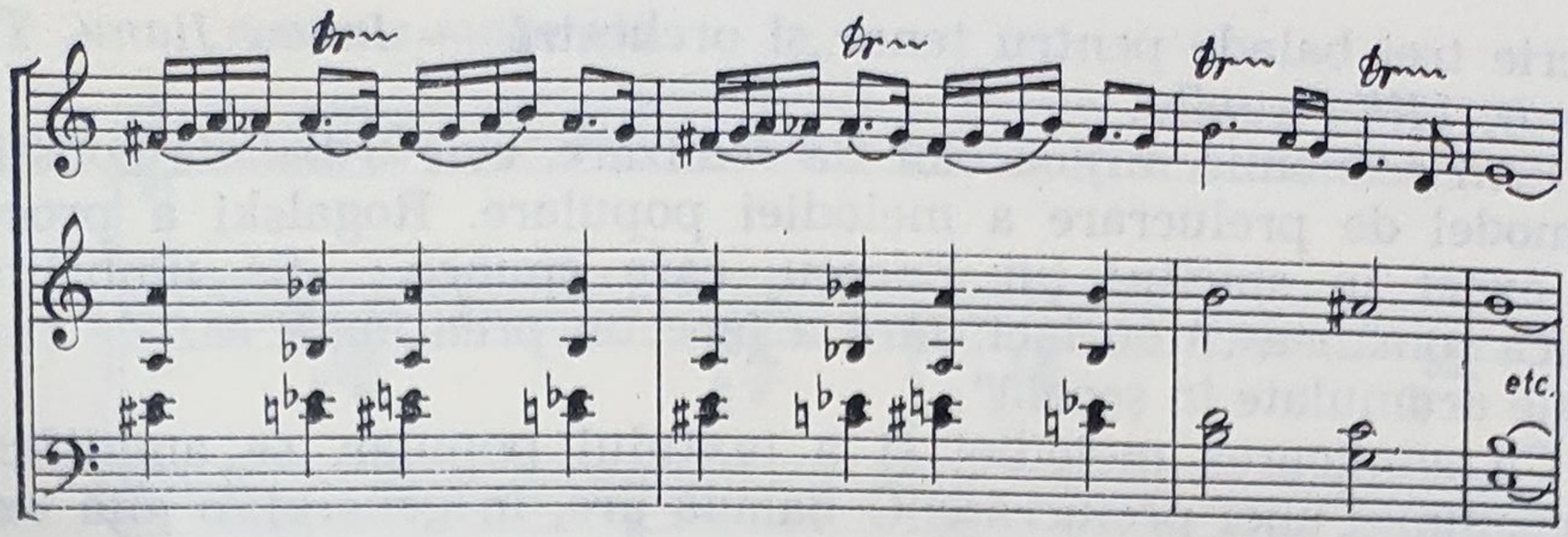
Cu amploarea melodiei și a textului popular, se amplifică și dimensiunile unei prelucrări. O baladă are, în general, o altă extindere decît o doină și, în concordanță cu caracterul ei epic, se amplifică și desfășurarea acompaniamentului cu virtuți de comentar, care în asemenea cazuri justifică contribuția compozitorului. Tuturor acestor cerințe le corespunde în mod exemplar prelucrarea celor trei balade menționate, în care compozitorul, fără a renega trăsăturile esențiale ale gîndirii sale armonice, ajunge la o esențializare a ei, îmbogățind latura armonică cu procedee populare de acompaniament instrumental.

Au trecut alți 10 ani pînă ce Rogalski a compus cele *Trei dansuri simfonice* (1950), care rămîn printre cele mai măiestrite prelucrări de dansuri populare românești. Unitatea limbajului melodic a lucrării fiind oarecum garantată prin trăsăturile fundamentale, comune melodiilor populare alese, compozitorul a putut să prelucreze melodii din trei regiuni îndepărtate una de alta, a căror ținută diferită îngăduia realizarea unor puternice contraste cu ajutorul armoniei și al orchestrației.

Sobru, dar viguros, primul dans este realizat pe baza unor melodii din Transilvania. Armonia și orchestrația completează în modul cel mai adecvat caracterul viril, simplitatea nobilă a melodiei ardelene.

Cu rezonanțe de străvechi ritual, cel de-al doilea dans, care are la bază două melodii românești din Macedonia, contrastează cu primul, prin mișcarea sa lentă și caracterul său nostalgic. Deși înveșmîntarea armonică a dansului *Gaida* este cu totul deosebită de





aceea a jocului din Transilvania, reprezentînd una din fațetele gîndirii armonice a lui Rogalski, *Gaida* se încadrează organic și unitar în ansamblul armonic multicolor al celor trei dansuri.

Impresia de unitate în diversitate este întărită și de cel de-al treilea dans, *Hora din Muntenia,* al cărui larg arc melodic, cu certe intonații lăutărești se desfășoară cu un elan impetuos, armonia și orchestrația multicoloră conferindu-i o impresionantă strălucire.

Executate în repetate rînduri sub bagheta lui George Georgescu, dincolo de hotarele țării, cele *Trei dansuri simfonice* au fost bine primite de către publicul străin.

În anul 1952, Rogalski mai compune și muzica la filmul *Viața învinge*. Conștiința profesională nu i-a îngăduit să scrie o lucrare de circumstanță și, cu măiestria-i caracteristică, a realizat una din cele mai consistente muzici de film, valabilă și în sala de concert. Curînd după aceasta, Rogalski se îmbolnăvește, răpit de o moarte prematură care pune capăt unei activități creatoare bogate, nu atît din punct de vedere numeric al lucrărilor, cît al valorii deosebite a acestora.

GRIGORE GHIDIONESCU (28.VI.1901—12.II.1968)

Fără să fi făcut în prealabil studii de compoziție, Grigore Ghidionescu a scris în 1924, cinci miniaturi pentru pian, între care mai ales aceea intitulată *Samovarul,* (distinsă în 1942 la un concurs internațional din Budapesta cu premiul II) a fost de o surprinzătoare originalitate, atrăgînd atențiunea cercurilor muzicale din Cluj asupra tînărului debutant. Îndemnat de a-și însuși în mod temeinic știința compoziției, el a studiat timp de un an cu Marțian Negrea, fără a ajunge însă, din cauza timpului scurt, în posesia unui adevărat meșteșug componistic, ceea ce mult mai tîrziu, cînd după 1951 începuse să desfășoare o activitate componistică mai

susținută, a constituit o dificultate în realizarea deplină a intențiilor sale componistice. Că stăpînind mai bine tehnica componistică el ar fi putut da lucrări în care nota personală a muzicii sale s-ar fi putut afirma mai bine, se poate deduce din faptul că și alte lucrări ale sale din perioada de debut, în ciuda unor deficiențe tehnice, se disting printr-o notă de originalitate care se manifestă într-o îmbinare oarecum personală a unor influențe neoromantice. Limbajul armonic al acelor compoziții amintește puțin pe acel al lui Skriabin, pe care însă la data aceea tînărul compozitor nu l-a cunoscut. Avînd dificultăți mai ales în ceea ce privește construcția unor forme mai ample, — cum arată unele stîngăcii ale formei din *Sonata I pentru pian*, (1930), — Grigore Ghidionescu și-a realizat intențiile componistice cel mai bine în scurte piese lirice cum sînt, în afară de cele menționate, *Legenda românească pentru vioară și pian* (1928), suită în formă de variații libere : *Scrisori și răspunsuri* (1929) pentru pian și *Nocturna pentru vioară, violoncel și pian* (1933). De remarcat este faptul că fiind un bun pianist, Grigore Ghidionescu a dovedit o notă personală și în ceea ce privește scriitura pianistică, cum reiese în afară de piesele menționate mai sus atît din *Sonata nr. 2 pentru pian* (1938) cît și din cîteva lucrări de mai tîrziu.

Trăind ca funcționar în București, izolat oarecum de cercurile muzicale, în lipsa unui stimulent mai puternic în activitatea sa creatoare intervine o pauză de opt ani, reluînd această activitate după înființarea Uniunii compozitorilor. Contactul cu confrații săi a constituit apoi un îndemn pentru desfășurarea în mod mai sistematic a muncii sale creatoare. În această perioadă Grigore Ghidionescu urmărește sinteza unor elemente de folclor cu un limbaj de orientare postromantică, creația sa fiind dedicată muzicii vocale și instrumentale de cameră : *Șase lieduri pe versuri de Mihai Beniuc* (1952), *5 lieduri* pe versuri ale aceluiași poet (1952) și o *Sonată-lied* pe versuri de Tudor Arghezi (1965), și lucrările pentru pian, *Studenții veseli* (1956), suita *Ionică în circ* (1951), *Șase studii de concert* (1951), *Sonata a III-a*, lucrarea sa poate cea mai izbutită, precum și *Sonata nr. 4* (1955). Urmează apoi, în posesia unor experiențe mai mari, realizarea unor lucrări în formă de sonată : un *Trio pentru vioară, violoncel și pian* (1956), *Sextetul pentru suflători și pian, Povestea lui Gruia cel viteaz* (1957) și *4 cîntece pentru violoncel și pian*, urmate în 1963 de un *Cvartet de coarde*.

Activitatea componistică a lui Grigore Ghidionescu se încheie cu susmenționata *Sonată-lied*, el compunînd anterior, în 1964, poemul vocal-simfonic *Amintirile pămîntului* pe versuri de Mihai Beniuc.

susținută, a constituit o dificultate în realizarea deplină a intențiilor sale componistice. Că stăpînind mai bine tehnica componistică el ar fi putut da lucrări în care nota personală a muzicii sale s-ar fi putut afirma mai bine, se poate deduce din faptul că și alte lucrări ale sale din perioada de debut, în ciuda unor deficiențe tehnice, se disting printr-o notă de originalitate care se manifestă într-o îmbinare oarecum personală a unor influențe neoromantice. Limbajul armonic al acelor compoziții amintește puțin pe acel al lui Skriabin, pe care însă la data aceea tînărul compozitor nu l-a cunoscut. Avînd dificultăți mai ales în ceea ce privește construcția unor forme mai ample, — cum arată unele stîngăcii ale formei din *Sonata I pentru pian*, (1930), — Grigore Ghidionescu și-a realizat intențiile componistice cel mai bine în scurte piese lirice cum sînt, în afară de cele menționate, *Legenda românească pentru vioară și pian* (1928), suită în formă de variații libere : *Scrisori și răspunsuri* (1929) pentru pian și *Nocturna pentru vioară, violoncel și pian* (1933). De remarcat este faptul că fiind un bun pianist, Grigore Ghidionescu a dovedit o notă personală și în ceea ce privește scriitura pianistică, cum reiese în afară de piesele menționate mai sus atît din *Sonata nr. 2 pentru pian* (1938) cît și din cîteva lucrări de mai tîrziu.

Trăind ca funcționar în București, izolat oarecum de cercurile muzicale, în lipsa unui stimulent mai puternic în activitatea sa creatoare intervine o pauză de opt ani, reluînd această activitate după înființarea Uniunii compozitorilor. Contactul cu confrații săi a constituit apoi un îndemn pentru desfășurarea în mod mai sistematic a muncii sale creatoare. În această perioadă Grigore Ghidionescu urmărește sinteza unor elemente de folclor cu un limbaj de orientare postromantică, creația sa fiind dedicată muzicii vocale și instrumentale de cameră : *Șase lieduri pe versuri de Mihai Beniuc* (1952), 5 *lieduri* pe versuri ale aceluiași poet (1952) și o *Sonată-lied* pe versuri de Tudor Arghezi (1965), și lucrările pentru pian, *Studenții veseli* (1956), suita *Ionică în circ* (1951), *Șase studii de concert* (1951), *Sonata a III-a*, lucrarea sa poate cea mai izbutită, precum și *Sonata nr. 4* (1955). Urmează apoi, în posesia unor experiențe mai mari, realizarea unor lucrări în formă de sonată : un *Trio pentru vioară, violoncel și pian* (1956), *Sextetul pentru suflători și pian, Povestea lui Gruia cel viteaz* (1957) și *4 cîntece pentru violoncel și pian*, urmate în 1963 de un *Cvartet de coarde*.

Activitatea componistică a lui Grigore Ghidionescu se încheie cu susmenționata *Sonată-lied*, el compunînd anterior, în 1964, poemul vocal-simfonic *Amintirile pămîntului* pe versuri de Mihai Beniuc.

GÉZA KÖZMA (26.II.1902)

Din generaţia de compozitori căreia îi este consacrată prezenta lucrare fac parte şi 6 compozitori de naţionalitate maghiară din România, care prin creaţia lor au îmbogăţit patrimoniul nostru muzical. Dintre aceştia cel mai vîrstnic este Géza Kozma, fost profesor de violoncel al Conservatorului Municipal din Tg. Mureş, care, şi el, a adus o valoroasă contribuţie, atît pe tărîmul creaţiei, cît şi cel al artei interpretative.

Spre deosebire de vechea generaţie de muzicieni maghiari din ţara noastră, ca : Farkaş Ödön, Metz Albert, László Árpád, Haják Károly, Dely Szabó Géza, care şi-au desfăşurat activitatea compositică în anii de după unirea Transilvaniei cu vechea Românie, în spiritul tradiţiei clasico-romantice, compozitorii din generaţia născută după 1900, fiind influenţaţi de curentul folcloric care domina creaţia muzicală sud-est europeană, avînd revelaţia muzicii populare secuieşti, s-au emancipat de tradiţia muzicii romantice germane. Deşi folclorul secuiesc a fost cunoscut şi cules, şi înainte de valorificarea sa în creaţia cultă, de către unii etnomuzicologi din Transilvania, existînd însă în trecut şi în rîndul compozitorilor maghiari mai vîrstnici aceleaşi prejudecăţi faţă de cîntecele şi dansurile autentic ţărăneşti [1], ca şi în cazul majorităţii compozitorilor români din secolul trecut, muzica populară secuiască a reprezentat un interes doar pentru folcloriştii. Cunoscînd din creaţia altor şcoli naţionale posibilitatea făuririi pe baza folclorului a unui limbaj autohton, melodiile populare ale ţăranilor din satele locuite de secui au constituit una din principalele surse de inspiraţie a compozitorilor maghiari despre care vom vorbi în lucrarea de faţă.

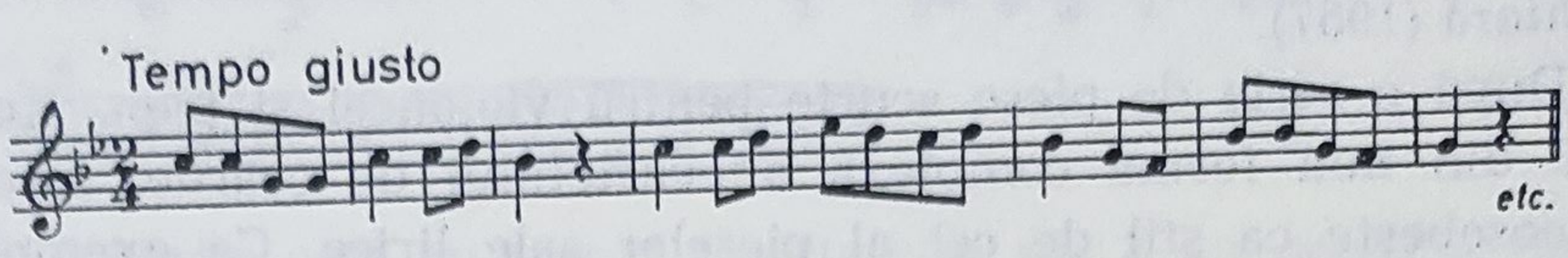
Cu scopul de a contribui la o mai bună cunoaştere a trăsăturilor stilistice a creaţiei acestor compozitori, considerăm necesar de a face în prealabil unele scurte precizări în legătură cu muzica populară secuiască.

Una din caracteristicile principale ale acesteia este structura pentatonică a melodiei. Deşi muzica populară secuiască nu dispune de varietatea tiparelor melodice ale muzicilor populare care posedă cele şapte moduri arhaice, aceasta nu a constituit totuşi o piedică în făurirea de către oamenii din popor a unui tezaur melodic de mare forţă expresivă, atît în ceea ce priveşte dansurile, cîntecele lirice, cît şi baladele, acestea din urmă distingîndu-se prin forţa lor dramatică.

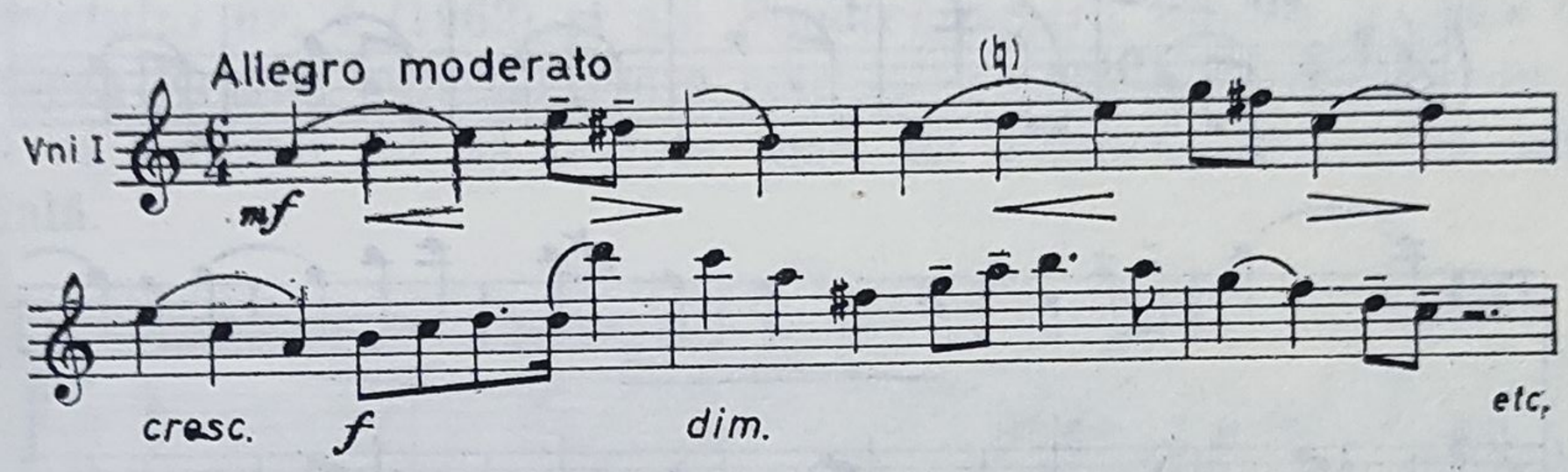
---

[1] Vezi : *Creaţia muzicală românească, sec. XIX—XX*, vol. I, 1968, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor, pag. 11—12.

Iată și un exemplu de melodie populară secuiască din Colecția Seprödi János :



Deși în creația lui Géza Kozma particularitățile folclorului secuiesc constituie una din trăsăturile stilistice principale, lucrările sale de debut, scrise după 1928, între care și prima sa lucrare *Cvartetul de coarde nr. 1, op. 1,* este încă tributar muzicii romantice, mai ales unora dintre reprezentanții școlilor naționale din secolul trecut Grieg, Ceaikovski, Dvorak, de la care Géza Kozma a primit impulsuri importante.

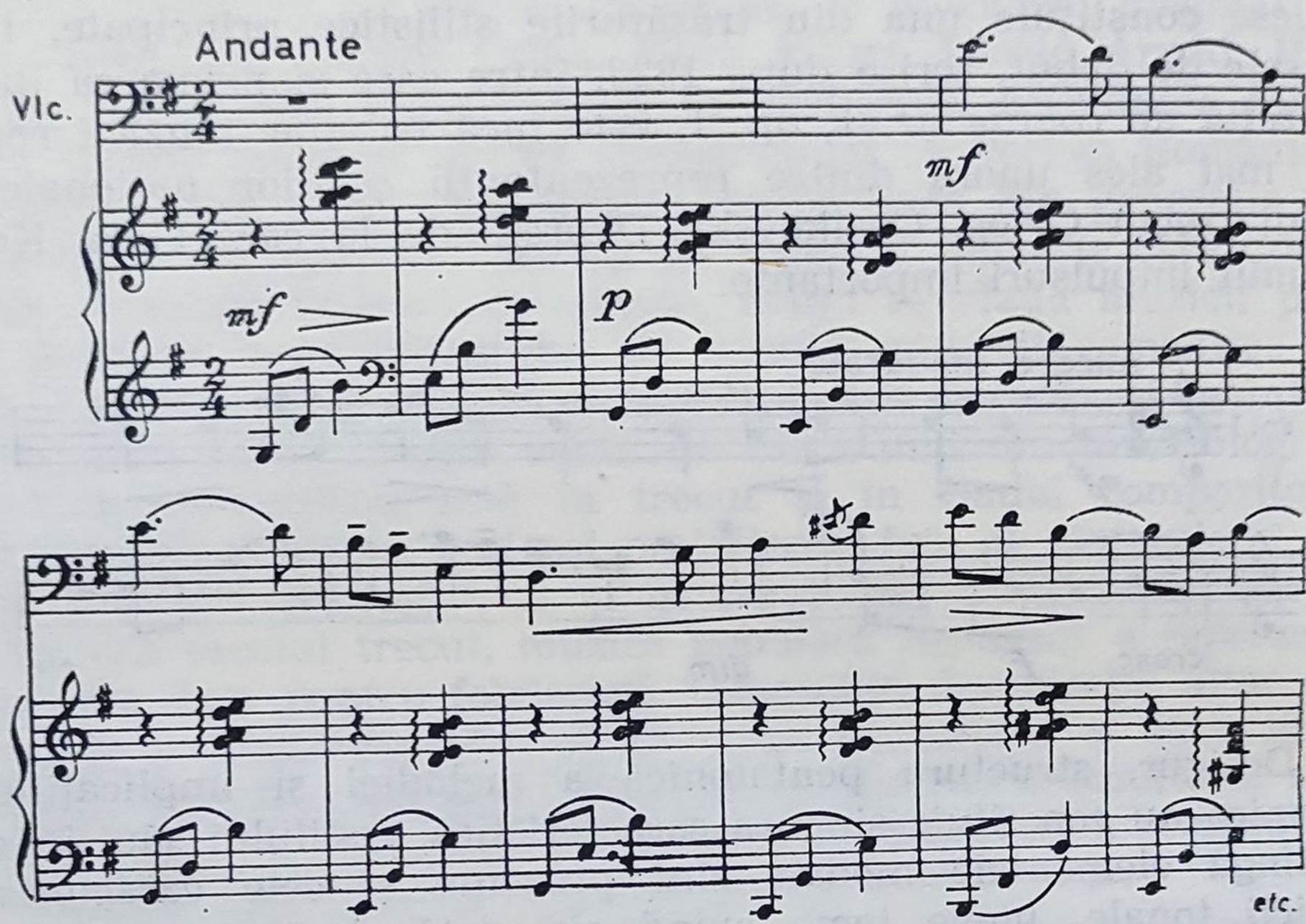


Desigur, structura pentatonică a melodiei și implicațiile ei armonice nu constituie singura caracteristică a stilului său, în care pe lîngă elementele modale sînt prezente și cele caracteristice muzicii tonale, unele teme avînd cîteodată și ușoare inflexiuni melodice ale verbuncului.

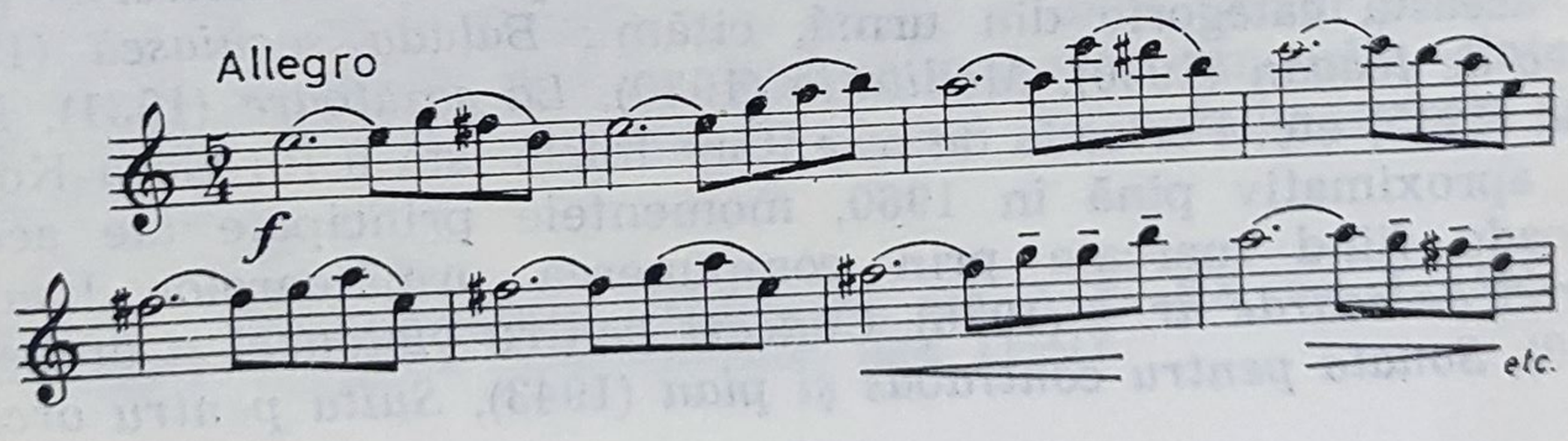
Fiind, după cum am arătat, nu numai compozitor, dar în același timp și un virtuoz violoncelist, desfășurînd o susținută muncă pedagogică și activînd în același timp ca membru al mai multor formații de cvartete de coarde din Tîrgu Mureș, majoritatea lucrărilor sale aparțin genului cameral, din care fac parte, pe lîngă lucrări mai ample, numeroase piese lirice pentru violoncel și pian. Din această categorie din urmă, cităm : *Balada secuiască* (1929), *Cîntec de leagăn* (1930), *Meditație* (1930), *La șezătoare* (1931), *Nocturnă* (1945) etc. Perioada de orientare folcloristă a lui Géza Kozma ține aproximativ pînă în 1960, momentele principale ale acestei perioade fiind marcate prin compunerea următoarelor lucrări : *Cvartet de coarde nr. 2* (1936), *Concert pentru violoncel și orchestră* (1940), *Sonata pentru contrabas și pian* (1943), *Suita pentru orches-*

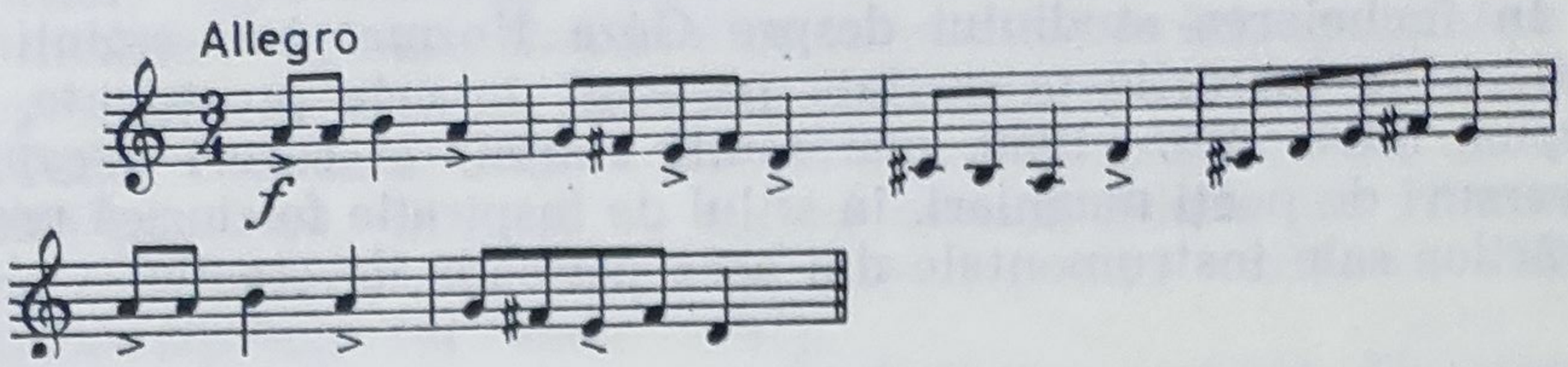
tră mică (1952), *Sonata pentru violoncel și pian* (1955), *Cvartetul de coarde nr. 3* (1956), *Variațiuni simfonice pe o temă populară maghiară* (1957).

După o serie de piese scurte pentru violoncel și pian, Kozma atacă din nou forma complexă a cvartetului de coarde, care nu se deosebește ca stil de cel al pieselor sale lirice. Ca exemplu a unei astfel de piese dăm cîteva măsuri din *Cîntec de leagăn*:



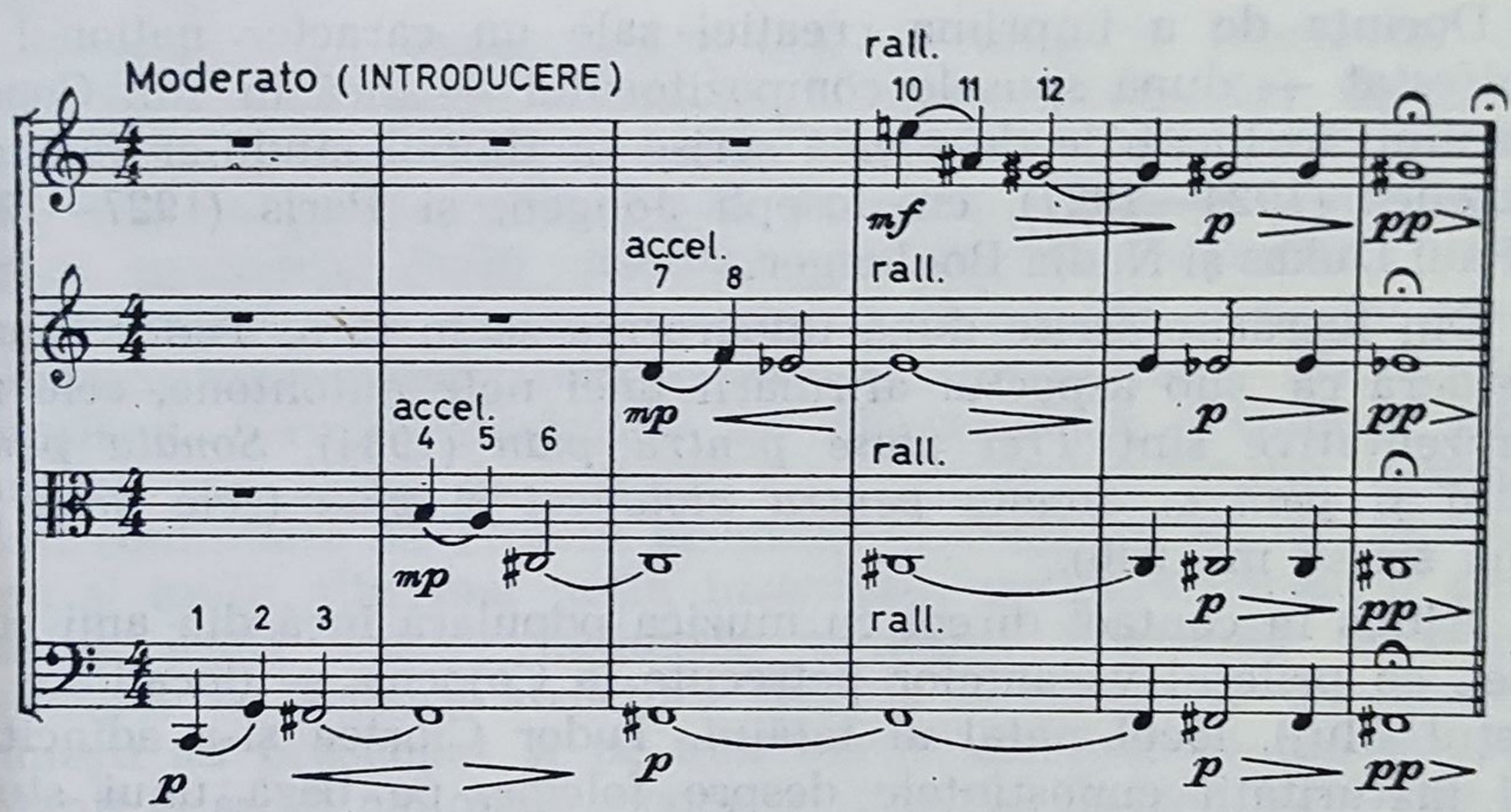
Cvartetul de coarde nr. 2 se deosebește de primul nu numai printr-o tehnică mai avansată, o scriitură mai transparentă și printr-o mai egală repartizare a elementelor tematice încredințate celor patru instrumente, dar în același timp, și printr-un mai pregnant caracter popular.





Lucrările care au urmat *Cvartetului nr. 2* nu prezintă modificări de stil.

După 1960, în stilul lucrărilor lui Géza Kozma se petrece un fenomen interesant, care are loc cam în același timp și în creația confraților săi Albert Márkoș și Gábor Jodal, anume, folosirea gamei cromatice ca bază a invenției melodice, în locul celor diatonice (modale și tonale) de pînă atunci, și astfel și o distanțare de la idealul școlii naționale. După cum se poate constata, temele *Cvartetului nr. 4* (1962) și ale *Sonatei pentru vioară și pian* (1965) de Géza Kozma cuprind toate cele 12 sunete ale gamei cromatice, fără ca autorul lor să adopte însă, ca Márkoș Albert, și tehnica serială.



Procesul de trecere de la un stil eminamente diatonic, cu evidente trăsături naționale, la unul intens cromatizat, nu reprezintă un caz izolat, ci este caracteristic și pentru compozitorii Wilhelm Berger, Dumitru Bughici, Tudor Ciortea, Liviu Comes, Ludovic Feldman, Ovidiu Varga etc., putîndu-se vorbi astfel despre o influență a școlii vieneze asupra unei bune părți a creației muzicale din țara noastră.

În încheierea studiului despre Géza Kozma, mai amintim că în afară de lucrările prezentate pe scurt în cele precedente, el a compus, între 1920—1950, mai multe cantate și coruri *à cappella* pe versuri de poeți maghiari, în stilul de inspirație folclorică proprie lucrărilor sale instrumentale din acea perioadă de creație.

TUDOR CIORTEA (28.XI.1903)

Născut și crescut la Brașov, unde, datorită îndelungatei activități artistice a lui Gheorghe Dima și Iacob Mureșianu, încă din ultimul pătrar al secolului trecut, exista o înfloritoare viață muzicală românească, Tudor Ciortea a putut primi, în anii adolescenței, impresii muzicale cu o influență hotărîtoare asupra viitoarei sale cariere de muzician. După descoperirea vocației sale de compozitor, animat de aceleași idealuri de care erau însuflețiți cei doi înaintași, care au pus bazele muzicii culte românești din Transilvania, fostul elev al lui Dima și-a întemeiat și el opera muzicală pe solul fertil al muzicii populare românești.

Dorința de a imprima creației sale un caracter național s-a manifestat — după spusele compozitorului — încă în anii Conservatorului, în lucrările de școală scrise în timpul studiilor făcute la Bruxelles (1924—1927), cu Joseph Jongen, și Paris (1927—1928), cu Paul Dukas și Nadia Boulanger.

Din lucrările scrise după întoarcerea sa în țară, Tudor Ciortea consideră că, sub aspectul afirmării unei note autohtone, cele mai reprezentative sînt *Trei piese pentru pian* (1934), *Sonata pentru vioară și pian* și *Sonata pentru violoncel și pian* (cele două din urmă scrise în 1946).

Ajuns în contact direct cu muzica populară încă din anii copilăriei, cu prilejul vacanțelor petrecute la Cojocna — (localitate din județul Cluj), locul natal al tatălui, Tudor Ciortea și-a adîncit în anii maturității cunoștințele despre folclor, pe baza unui studiu temeinic făcut sub îndrumarea lui Constantin Brăiloiu.

Aspectele stilistice multilaterale ale muzicii populare țărănești îngăduie fiecărui compozitor, ce se inspiră din bogatele ei surse, de a valorifica, sub formă de citat sau într-o formă stilizată, acele elemente ale ei ce corespund mai bine sensibilității sale artistice. În prima sa perioadă de creație Tudor Ciortea a fost impresionat mai ales de expresivitatea cîntecelor populare, modelînd temele majorității lucrărilor sale instrumentale, precum și partea vocală a

liedurilor, după melodiile doinelor și colindelor de arhaică structură modală ; cantabilitatea multor teme din lucrări, aparținînd primei perioade de creație, dovedesc influența acestui gen de folclor.

Tudor Ciortea se inspiră însă în aceeași măsură și din dansurile noastre populare, folosind cu succes caracteristicile lor ritmice, în forma cea mai variată, poate, în octetul pentru suflători, violă și pian, *Din isprăvile lui Păcală* (1961).

Tudor Ciortea și-a făurit astfel limbajul muzical din elementele folclorului, a cărui stilizare diferă în diverse faze ale activității sale componistice ; acest limbaj este caracteristic unei bune părți a lucrărilor sale instrumentale și vocale, excepție făcînd seria de piese pentru pian compuse între anii 1953—1960, precum și unele compoziții mai recente, ca de pildă *Cvintetul pentru instrumente de alamă* (1971) și *Cvartetul de coarde nr. 3* (1976).

Temperament liric, înclinat spre meditație și umor, Tudor Ciortea manifestă o preferință deosebită pentru genul muzicii de cameră, vocale și instrumentale. Cele cîteva lucrări pentru orchestră, ca *Suita pe teme maramureșene, Passacaglia* și *Toccata, Concertul pentru orchestră de coarde* și *Variațiuni pentru pian și orchestră pe o temă de colind,* reprezintă incursiuni în domeniul muzicii simfonice.

Ca urmare a temeinicelor sale investigații folclorice, compozitorul a scris între 1947—1949 cîteva prelucrări de melodii populare cum sînt : *Suita pe teme bănățene, Suita pe teme tîrnăvene*, ambele pentru pian, *Suita pe teme bihorene pentru vioară și pian,* precum și *Suita maramureșană pentru orchestră.*

Prelucrarea de melodii populare reprezintă o veche tradiție în muzica românească ; încă din secolul trecut Carol Miculi, Iacob Mureșianu, Gavriil Musicescu au armonizat și prelucrat, pentru pian sau cor, astfel de melodii. La începutul secolului, opera lor a fost continuată de Tiberiu Brediceanu, Dumitru Kiriac, Gheorghe Cucu și mulți alții mai puțin însemnați, pregătind terenul pentru apariția școlii noastre naționale moderne. Problema armonizării melodiilor de arhaică structură modală a cîntecelor și dansurilor țărănești au preocupat și pe unii dintre cei mai de seamă reprezentanți ai școlii naționale moderne ca Sabin Drăgoi, Paul Constantinescu, Theodor Rogalski, Achim Stoia etc. [1].

Era deci oarecum firesc ca, fermecat de frumusețea folclorului nostru, Tudor Ciortea să fi contribuit și el la îmbogățirea lucrărilor

---

[1] Originalitatea melodiilor populare românești l-au îndemnat și pe marele compozitor maghiar Béla Bartók să prelucreze multe melodii de colinde și de dansuri românești pentru pian, acestea din urmă devenind celebre în lumea întreagă.

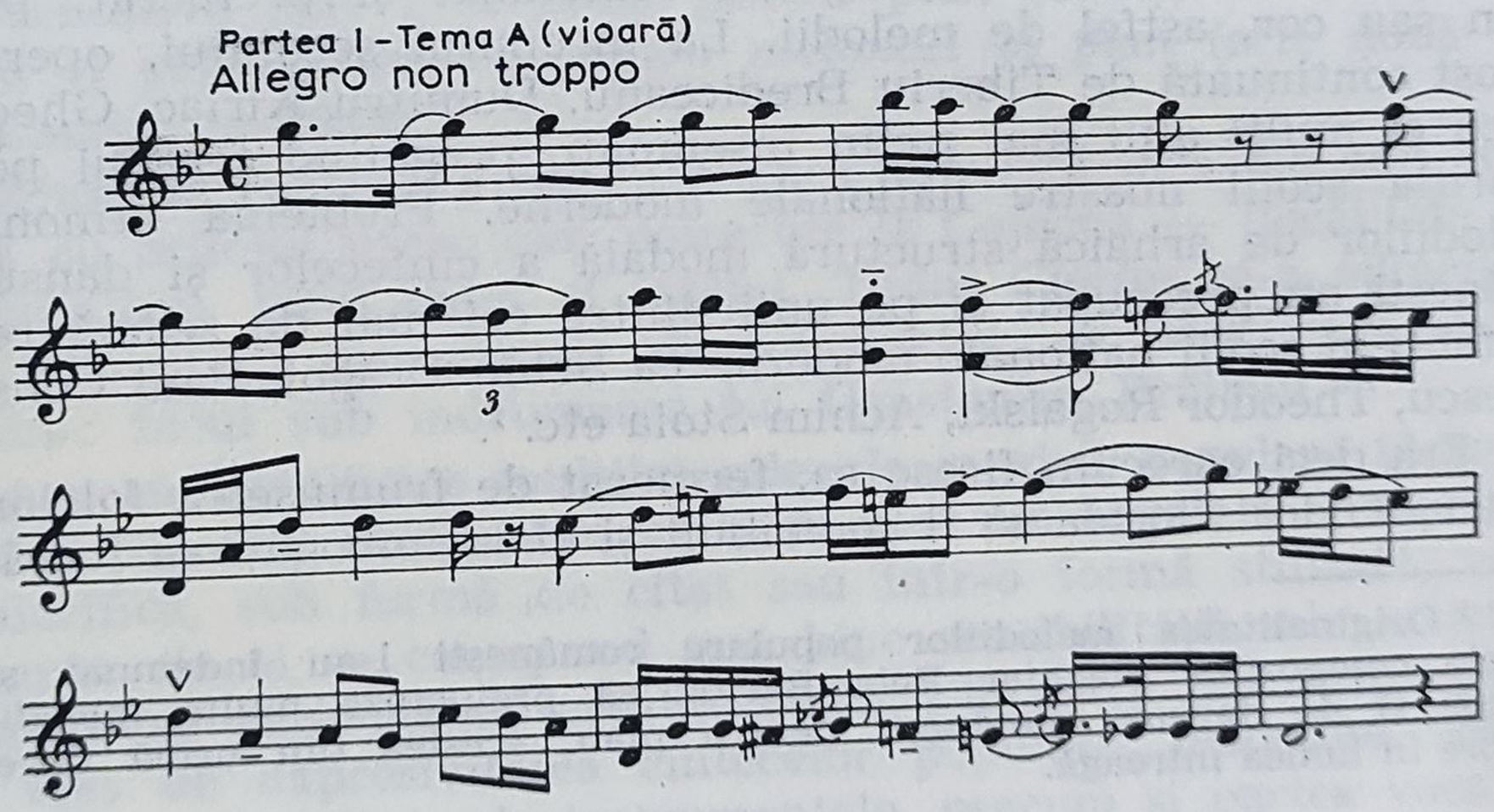
de acest gen, aflînd, ca și ceilalți confrați ai săi, procedee originale de armonizare a melodiilor populare, care, după cum indică titlul suitelor, aparțin diferitelor dialecte muzicale din Transilvania. Tudor Ciortea a încercat mai multe soluții în înveșmîntarea armonică a acestor melodii, unele fiind mai apropiate de armonizările lui Drăgoi și Bartók, iar în altele se simte o ușoară influență a impresionismului. Potrivit structurii melodice a cîntecelor și dansurilor, armonia are în general o structură modală, care, în unele dintre prelucrări, se îmbină cu elemente armonice coloristice, provenind, după cît se pare, din contactul apropiat al compozitorului cu muzica franceză.

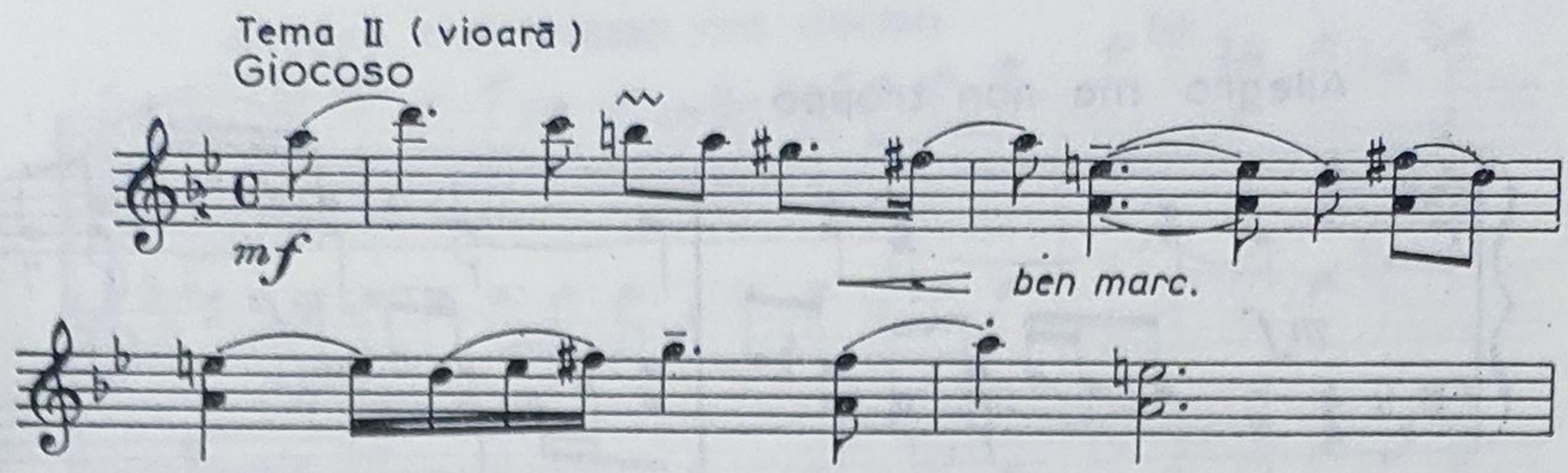
Influența armoniei impresioniste se poate constata aproape în creația mai tuturor reprezentanților curentului folcloric contemporan. Dintre aceștia Janacek, Bartók și Kodaly s-au eliberat, după propria lor mărturisire, de constrîngerile funcționalismului clasic, grație unor învățăminte trase din muzica lui Debussy.

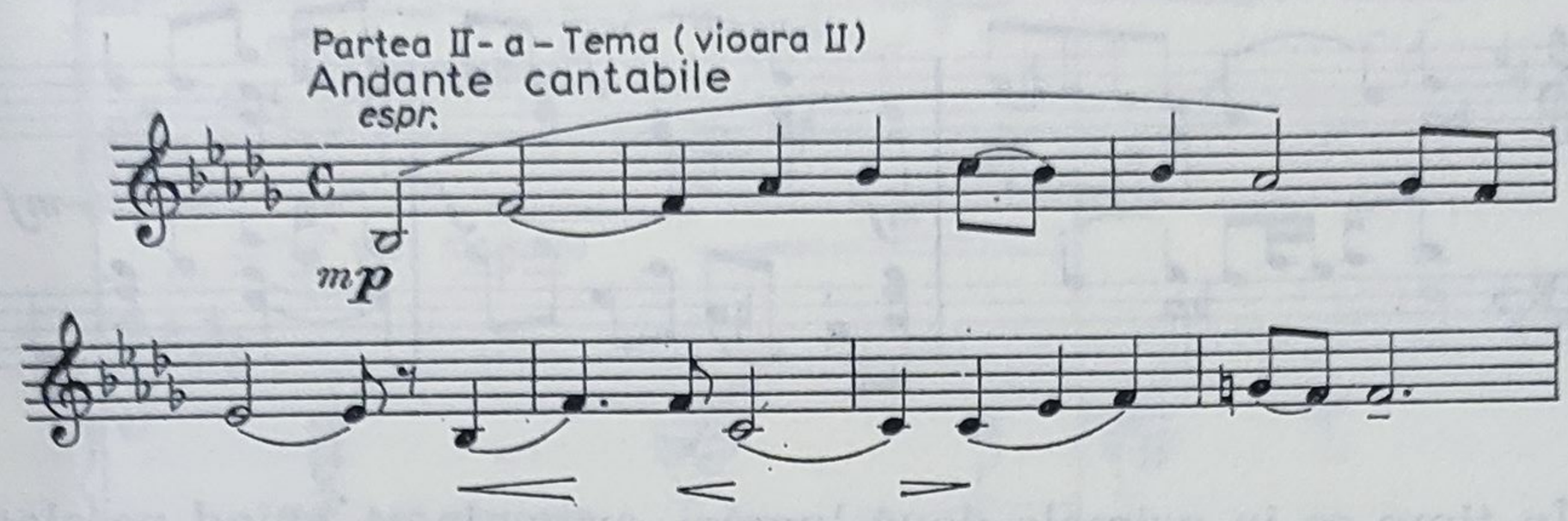
Însușindu-și din aceste prelucrări caracteristice melodico-ritmice ale folclorului nostru, Tudor Ciortea compune în 1952 *Cvartetul de coarde nr. 1*, apoi, *Sonata nr. 2 pentru pian* (1953), urmate în 1954 de *Cvartetul nr. 2* și în 1957, de *Cvintetul pentru coarde și pian*, lucrări a căror teme arată drept sursă de inspirație folclorul.

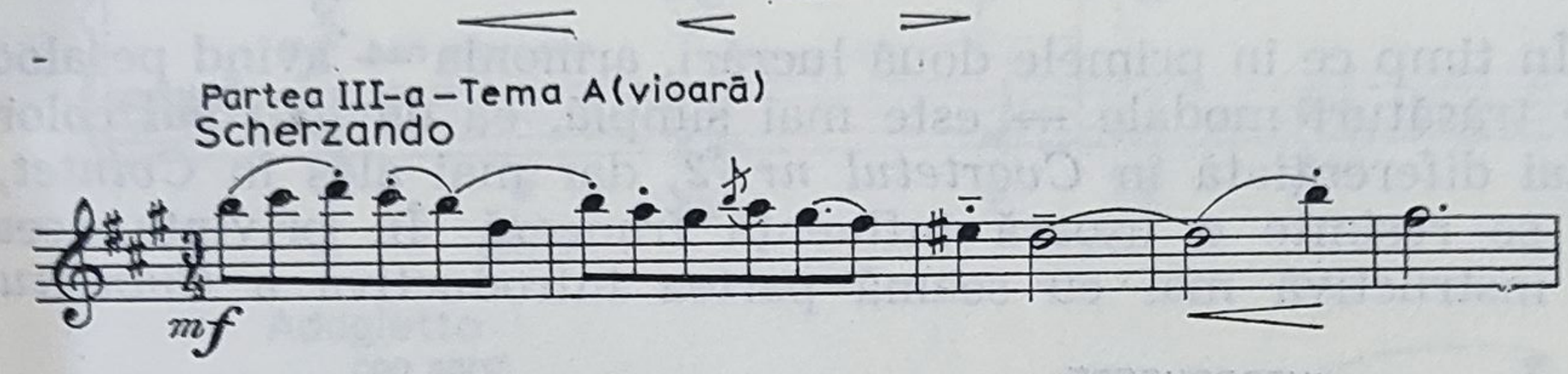
Cvartetul I în sol minor este, în ordine cronologică, printre primele lucrări de acest gen în caracter românesc, urmînd după acela al lui Mihail Jora din 1926, al lui Paul Constantinescu, 1947, și Ion Dumitrescu din 1949.

În acest cvartet, precum și în celelalte lucrări menționate, atît temele, cît mai ales dezvoltarea lor sînt născute dintr-o personală stilizare a substanței populare.



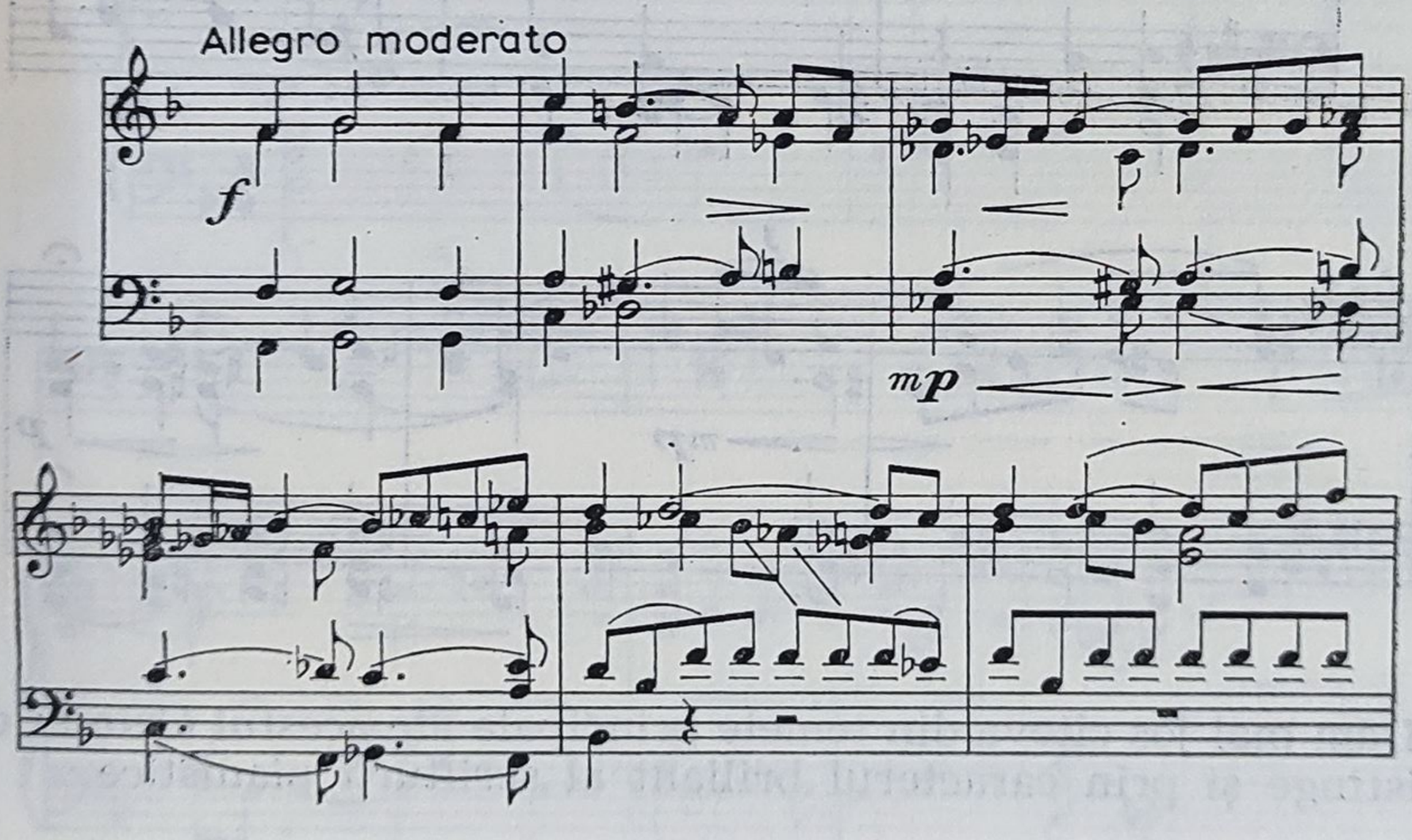


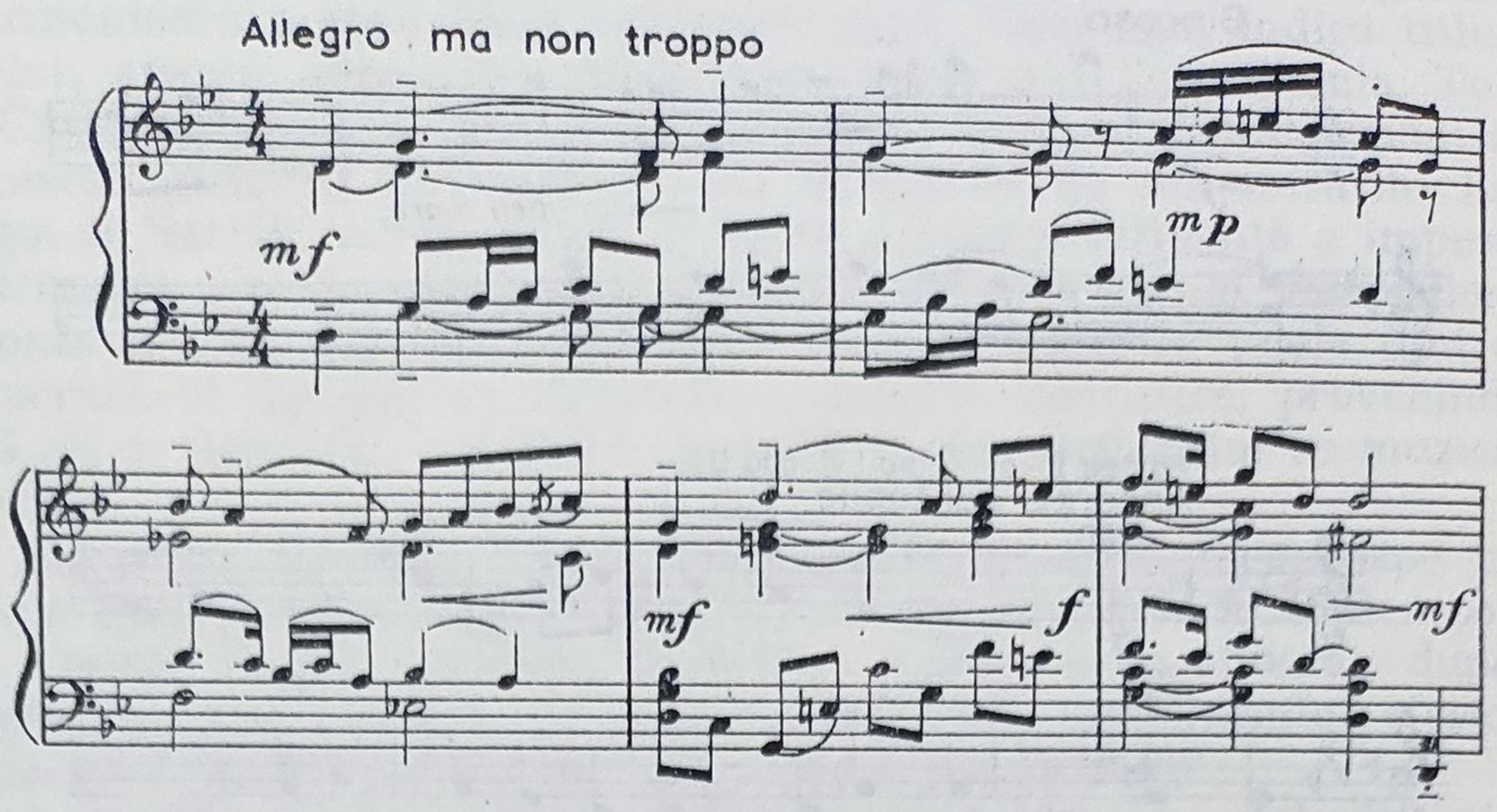




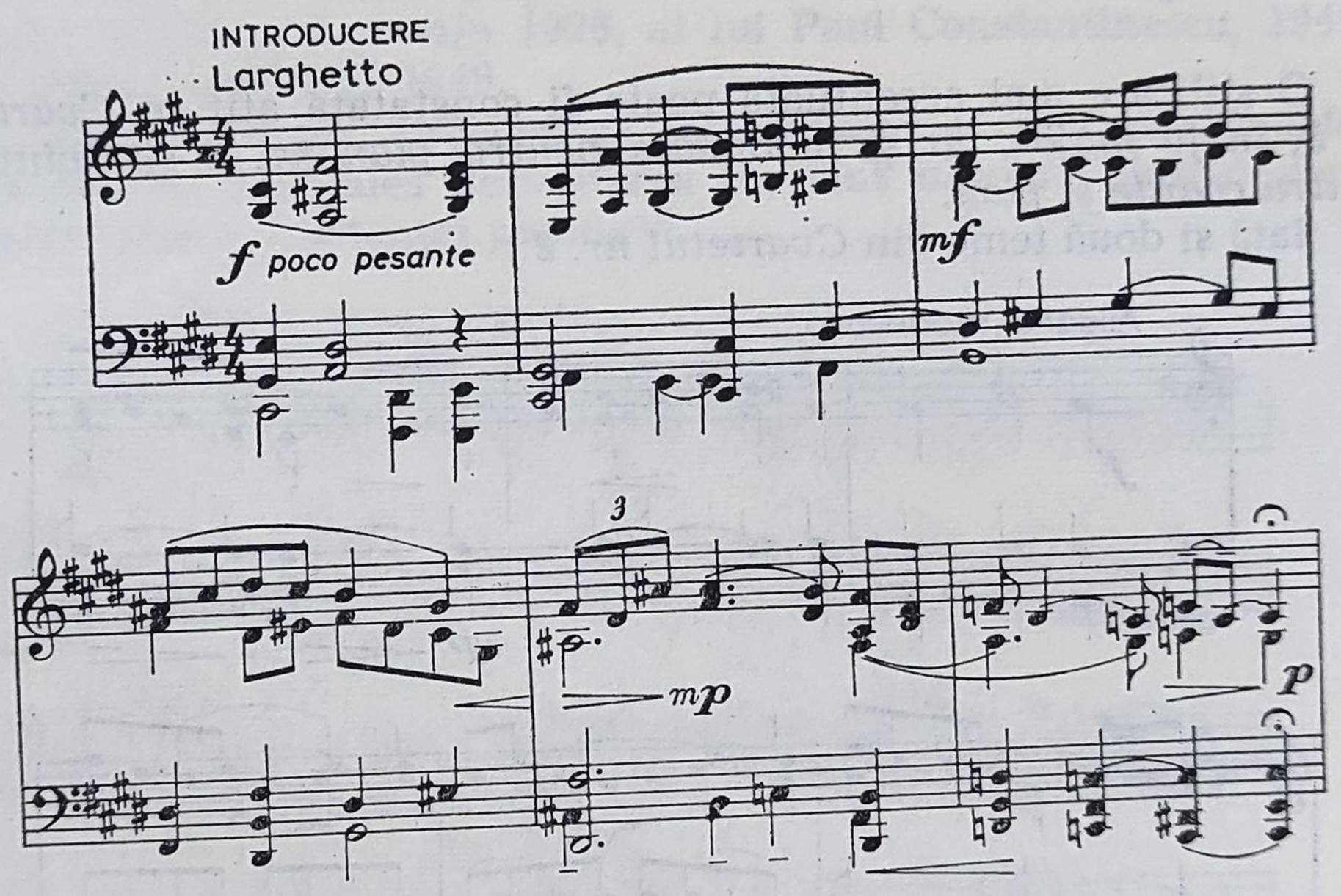
O stilizare mai accentuată poate fi constatată atît în *Cvartetul nr. 2, în fa major*, cît și în *Sonata pentru pian nr. 2* și *Cvintetul pentru coarde și pian.*

Iată și două teme din *Cvartetul nr. 2* :





În timp ce în primele două lucrări, armonia — avînd pe alocuri certe trăsături modale — este mai simplă, ea devine mai colorată și mai diferențiată în *Cvartetul nr. 2*, dar mai ales în *Cvintet*, în care se resimte o ușoară influență franceză. În privința aceasta este instructivă mai cu seamă partea introductivă a *Cvintetului*.



Dăm mai jos cîteva din temele principale ale acestui *Cvintet* care se distinge și prin caracterul briliant al scriiturii pianistice :

Allegro non troppo ma deciso

ord.

mp tranquillo

ord.

mp tranquillo

ord.

mp tranquillo

ord.

mf ben marcato

mf ben marcato

Adagietto

con sord.

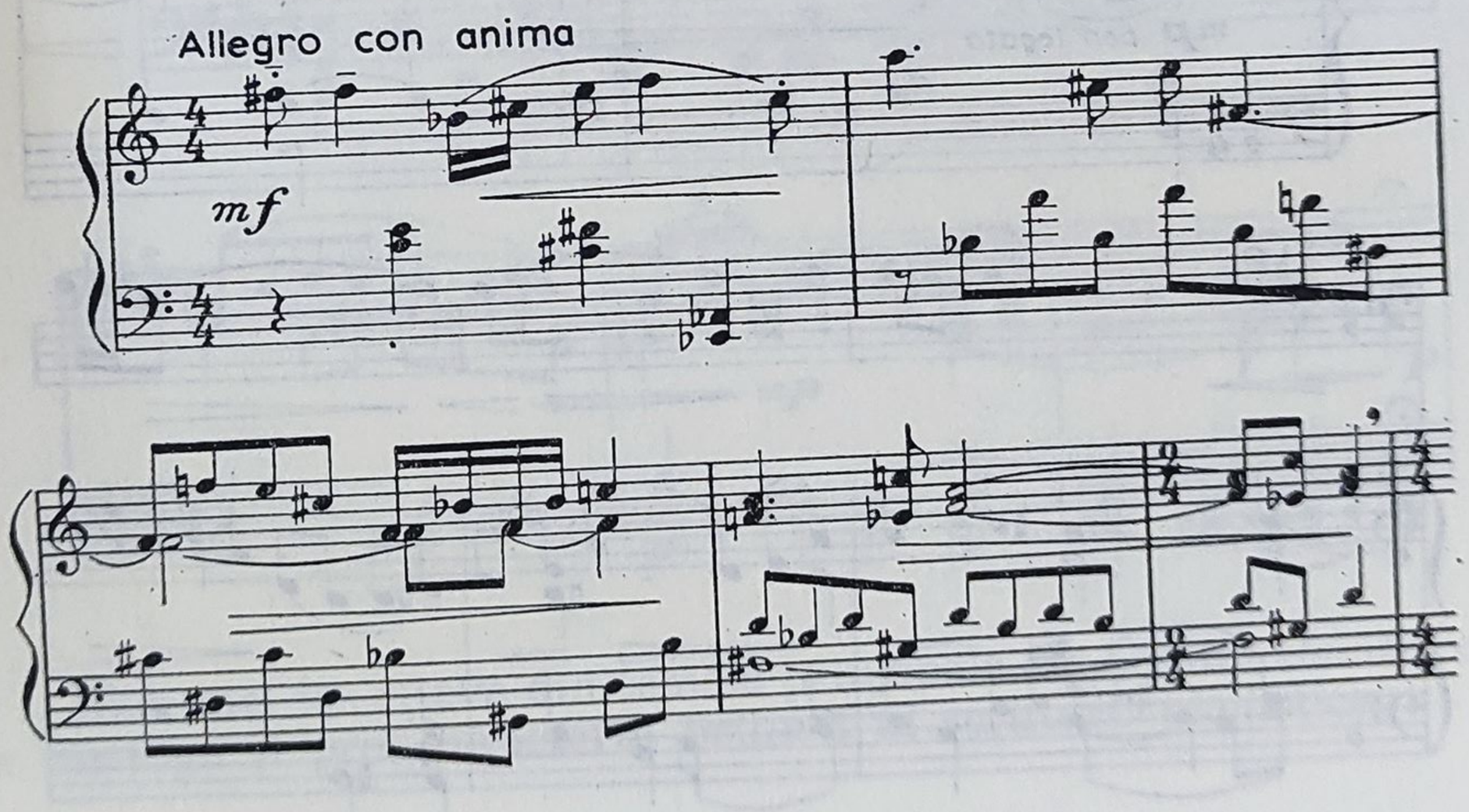
p

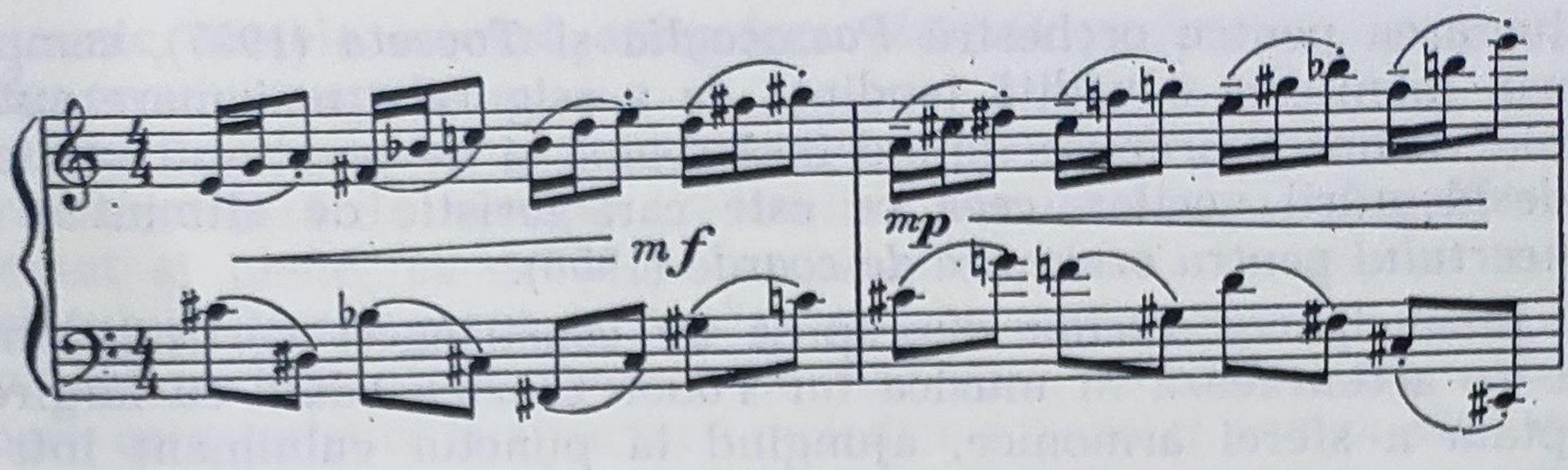
mp ben legato

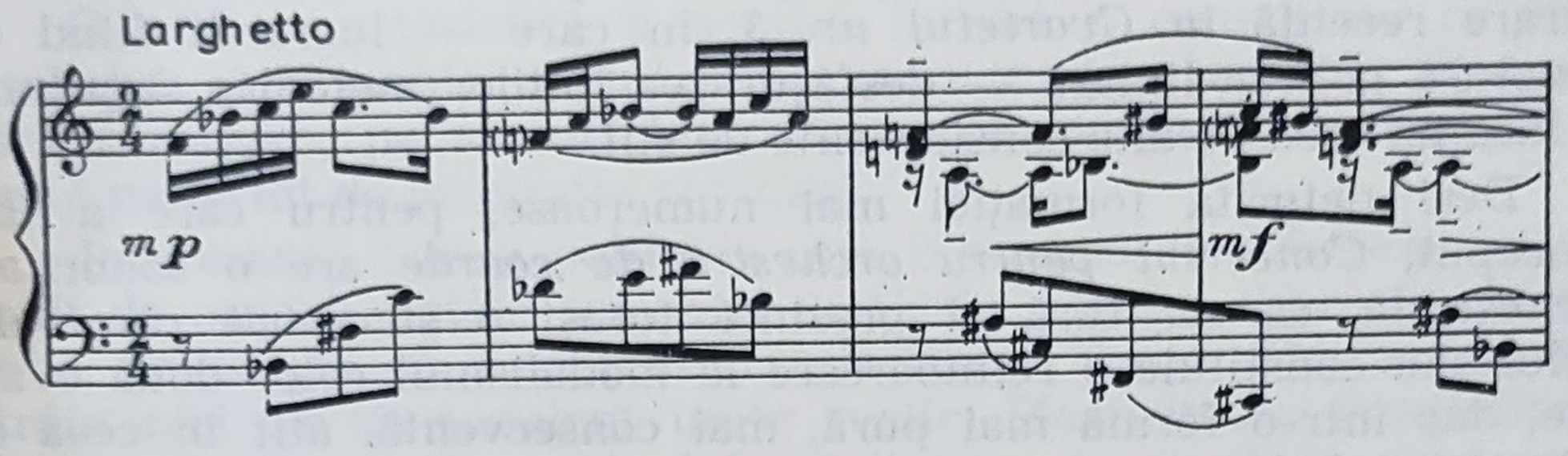
Dintre toate compoziţiile scrise în perioada cuprinsă între 1952—1961, în care, în afară de cele patru lucrări menţionate, Tudor Ciortea a scris şi un *Rondo pentru pian* (1953), o *Baladă pentru violoncel şi pian* (1955), *Trei piese pentru pian*, o *Sonată pentru flaut şi pian* (1959), o *Passacaglie* şi *Toccată pentru orchestră* (1957), un *Concert pentru orchestră de coarde* (1958), *Sonata a III-a pentru pian* şi *Octetul pentru suflători, coarde şi pian*, cele două *Cvartete* şi *Cvintete pentru coarde şi pian* (1961) sînt, în această primă perioadă de creaţie, atît din punctul de vedere al intonaţiilor populare a temelor, cît şi sub aspectul caracterizării structurii temperamentale a compozitorului, compoziţiile sale cele mai reprezentative.

Ca şi în cazul altor compozitori cu un temperament înclinat spre lirism şi interiorizare, şi în cazul lui Tudor Ciortea, lirismul se manifestă mai evident în părţile lente ale lucrărilor sale, dar lirismul nu este absent nici în părţile cu mişcare vie a acestor lucrări, ceea ce se datoreşte şi faptului că fără a fi lipsite de tensiune emoţională, dezvoltările tematice nu sînt întemeiate pe confruntarea lor dramatică. Scherzo-urile sînt caracteristice nu atît în privinţa unei deosebite vigori ritmice — evidentă şi în lucrările de mai tîrziu — cît mai mult umorului lor uşor rustic.

În structura diatonică a lucrărilor prezentate îşi face loc pe alocuri şi cromatismul, constituind o indicaţie în privinţa rolului pe care acest mijloc de expresie îl va deţine în lucrările sale de mai tîrziu. Dintre lucrările din această perioadă, mai ales *Sonata a III-a pentru pian* arată o oarecum subită şi esenţială modificare de stil, fiind realizată cu alte mijloace de expresie decît cele caracteristice lucrărilor anterioare.







Introducerea din necesități expresive a cromatismului în lucrări cu teme de inspirație folclorică poate da în general naștere unui stil apropiat de cel de orientare universalistă [1], orientare de care Tudor Ciortea nu era străin, cînd a compus între alte piese pentru pian și cea de a treia sa *Sonată* pentru acest instrument.

În *Sonata a III-a* apar pentru prima dată în muzica lui Tudor Ciortea, în mod frecvent, succesiuni de mari salturi melodice care în cîteva lucrări următoare, ca de pildă în *Octetul pentru suflători, coarde și pian* (1961), *Variațiuni pe o temă de colind pentru pian și orchestră* (1969), în *Cvintetul pentru suflători de alamă* (1971), în *Concertul pentru clarinet și orchestră* (1973) se îmbină cu celule melodice de tip popular, avînd ca suport armonic acorduri disonante fără rezolvare, precum, pe alocuri, și unele conglomerate sonore.

În timp ce în lucrările camerale, despre care s-a vorbit în cele precedente, scriitura pe mai multe voci este realizată pe bază de contrapunct armonic, organizat deci după considerente verticale,

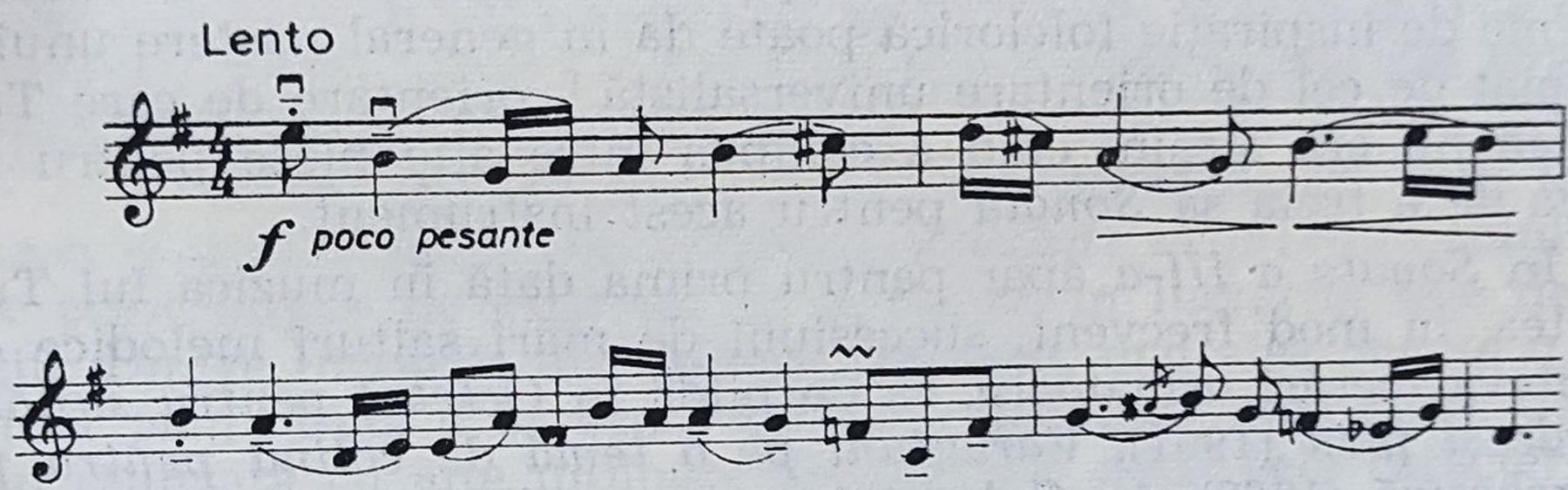
---

[1] În cazul în care cromatismul este de felul celui ce caracterizează unele tipuri melodice populare românești din Transilvania — care au servit compozitorului maghiar Béla Bartók ca model de inventare a multora din temele sale — în care sunetele de pe anumite trepte ale modului popular, în funcție de mersul ascendent sau descendent al melodiei, sînt folosite urcate sau coborîte cu un semiton (dar aceeași treaptă nu este niciodată folosită întîi în forma naturală apoi alterată, transformînd de pildă *re*-ul în *re diez* sau *si*-ul în *si* bemol), acest fel de cromatism nu alterează caracterul național al unei compoziții de inspirație folclorică.

în lucrarea pentru orchestră *Passacaglia* și *Toccata* (1957), compozitorul manifestă o vădită tendință de a asigura o mai mare autonomie vocilor suprapuse, ținînd însă seamă și de rezultatul vertical al desfășurării vocilor, ceea ce este caracteristic de altminteri și *Concertului pentru orchestră de coarde* (1958).

Emanciparea vocilor suprapuse de constrîngeri vertical-armonice se accentuează în muzica lui Tudor Ciortea odată cu lărgirea treptată a sferei armonice, ajungînd la punctul culminant într-o lucrare recentă în *Cvartetul nr. 3*, în care — lucrarea fiind de structură polifon-liniară — desfășurarea liniilor melodice simultane se face pe bază de alte considerente de stil.

Deși datorită formației mai numeroase, pentru care a fost conceput, *Concertul pentru orchestră de coarde* are o sonoritate orchestrală, ca scriitură el prezintă totuși o structură camerală. Stilul său constituie o reîntoarcere la modalismul celor două cvartete, dar într-o formă mai pură, mai consecventă, atît în ceea ce privește melodia cît și armonia. Cu toate că — după cum am arătat



în capitolul introductiv al prezentei lucrări — acest *Concert* are o structură polifonă, și partea întîi este concepută în forma riguroasă a unei fugi, datorită conținutului ei liric ea nu face parte din categoria compozițiilor de conținut obiectivist și stil neoclasic, de tipul celor ale lui Stravinski, sau de tipul anumitor lucrări de același gen ale unor compozitori români, ca Filip Lazăr, Constantin Silvestri și Dinu Lipatti.

Spre deosebire de concert, *Sonata a III-a pentru pian*, avînd un caracter mai puțin subiectiv, constituie o categorică incursiune în domeniul neoclasicismului, nu în sensul folosirii unor forme polifone ale Barocului, ci (termenul de neoclasic înțeles într-o accepțiune mai largă) în sensul modului mai obiectiv de exprimare. Lucrarea următoare, octetul *Din isprăvile lui Păcală*, potrivit subiectului tratat, abundă în teme și motive care, în ciuda procedeelor de stilizare, au un evident iz folcloric. Împreună cu discursul

armonic, temele creează atmosfera plastică pentru a sugera isprăvile eroului popular.

Pe lîngă teme a căror structură intervalică în general nu este prea deosebită de aceea a melodiilor populare compozitorul a inventat și unele, ca de pildă următoarea temă din partea întîi a octetului *(Păcală argat la popă)*, sau aceea din partea a doua *(Păcală se preface că este mort)*, în care apar succesiuni de intervale mari, caracteristice și structurii melodice a *Sonatei pentru pian nr. 3.*

O altă caracteristică a acestei lucrări o constituie, pe lîngă limbajul ei armonic acidulat — alcătuit din acorduri disonante fără rezolvare, pe alocuri bitonale — și varietatea ei ritmică, în bună parte tot de inspirație populară.

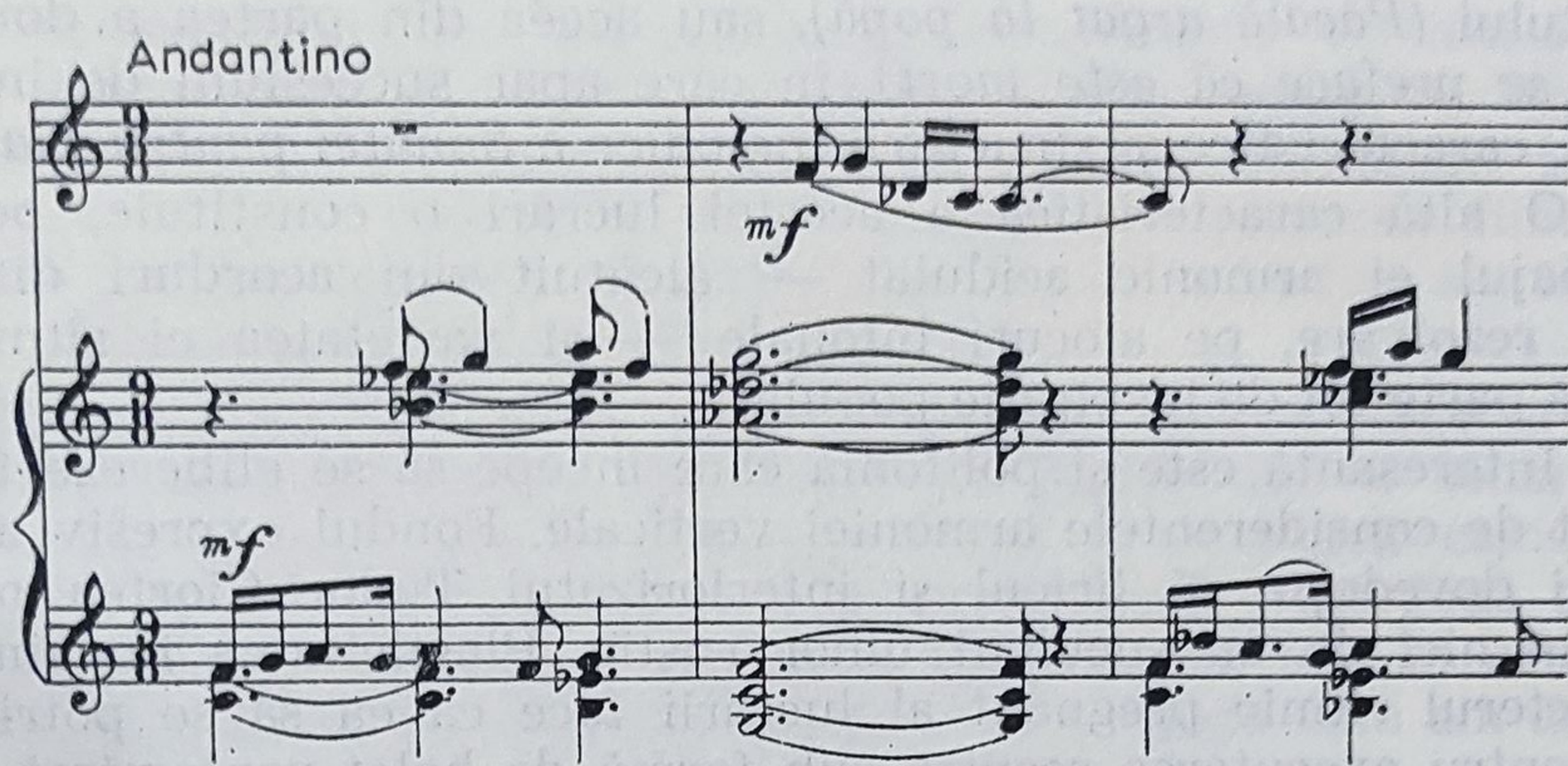
Interesantă este și polifonia care începe să se elibereze tot mai mult de considerentele armoniei verticale. Fondul expresiv al octetului dovedește că liricul și interiorizatul Tudor Ciortea nu este străin nici de un suculent umor rustic. Plasticitatea imaginilor și caracterul ritmic pregnant al lucrării face ca ea să se potrivească și pentru executarea scenică sub formă de balet-pantomimă.

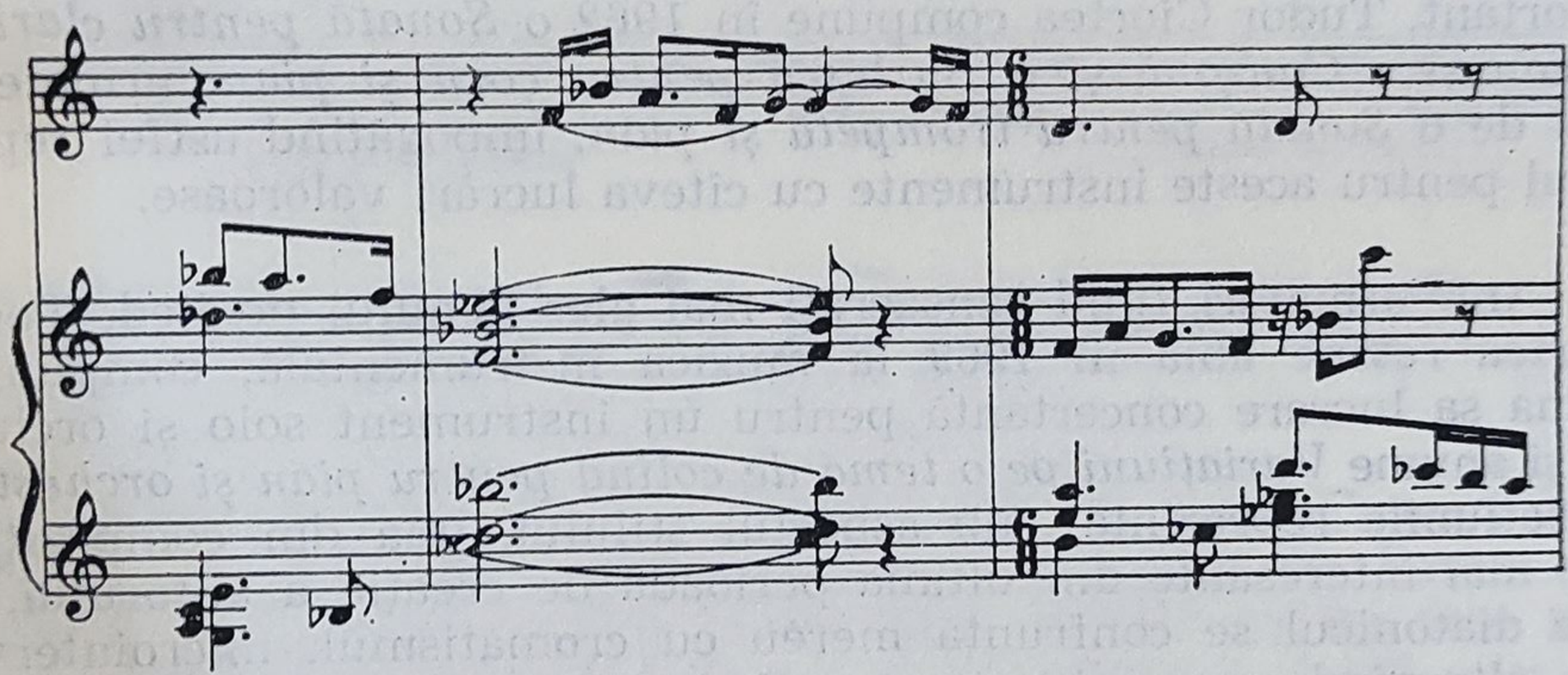
După acest *Octet* în care instrumentele de suflat dețin un rol important, Tudor Ciortea compune în 1962 o *Sonată pentru clarinet și pian* și o *Canzonă* și o *Burlescă pentru corn și pian,* urmate în 1964 de o *Sonată pentru trompetă și pian,* îmbogățind astfel repertoriul pentru aceste instrumente cu cîteva lucrări valoroase.

Anii următori fiind consacrați mai ales genului de lied, Tudor Ciortea revine abia în 1969 la muzica instrumentală, compunînd prima sa lucrare concertantă pentru un instrument solo și orchestră și anume *Variațiuni pe o temă de colind pentru pian și orchestră.* Variațiunile reprezintă, sub aspectul stilului, una din compozițiile cele mai interesante din ultima perioadă de creație a autorului, în care diatonicul se confruntă mereu cu cromatismul, microintervalele alternînd cu mari salturi melodice, lucrarea avînd ca punct de plecare o scurtă temă luată dintr-o culegere a lui Sabin Drăgoi. Tema constă de fapt din repetarea a două motive aproape identice, oferind astfel compozitorului o substanță tematică destul de redusă pentru a fi supusă tradiționalelor procedee variaționale. Spre deosebire de forma obișnuită a variațiunilor, în care tema este întîi expusă apoi variată, în această lucrare, tema este doar „indicată" într-un scurt *prolog tematic,* apărînd abia în cursul primei variațiuni, intonată de oboi și trompetă, suprapuse la intervalul de secundă mare.

Celelalte șapte variațiuni sînt bazate pe modificarea profilului ritmic al motivului inițial, repartizat cînd pianului, cînd unui

instrument din orchestră. Partea pianului fiind încadrată de desfășurarea solistică a instrumentelor orchestrei, cu funcții ornamentale, din care rezultă variate efecte coloristice. Cu excepția celei de a cincea variație, un omagiu adus memoriei lui Sabin Drăgoi, cu un caracter elegiac,

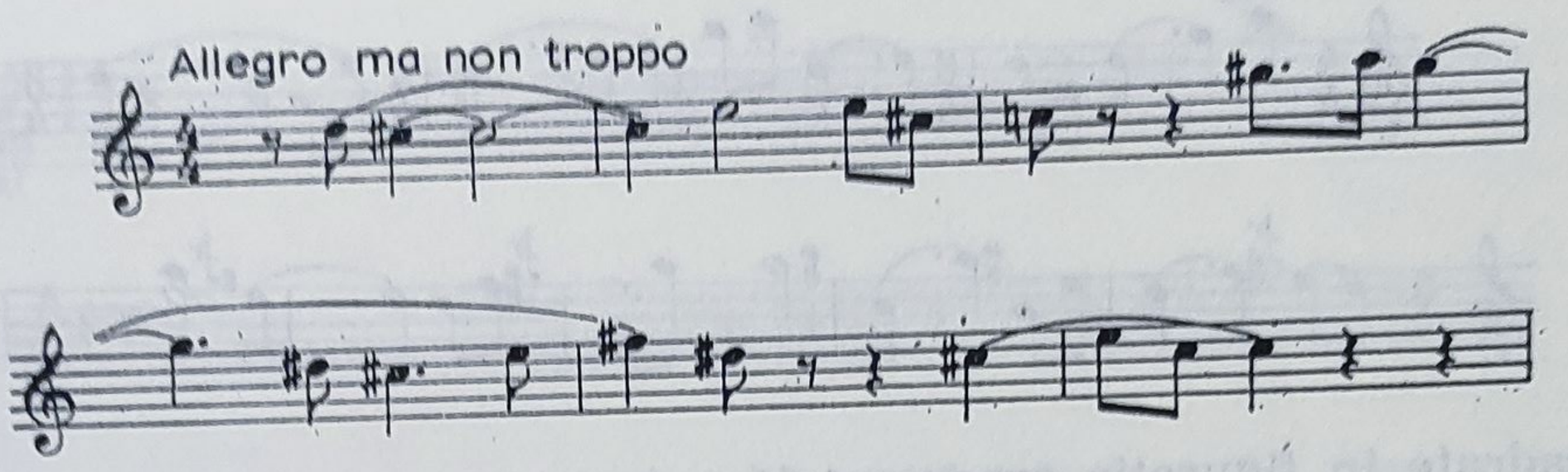




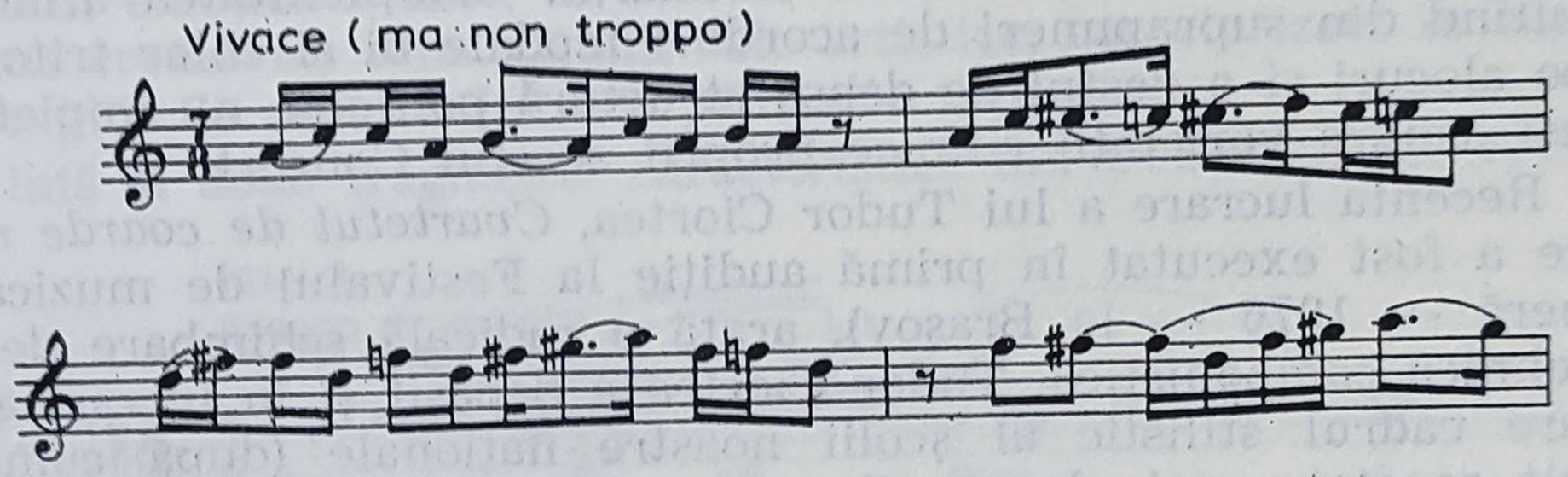
toate celelalte sînt de o mare vivacitate ritmică din care nu lipsește nuanța de umor. Un aspect stilistic oarecum neobișnuit îl reprezintă contrastul dintre structura prin excelență cromatică a succesiunii de acorduri a cadenței și structura pur diatonică a variației finale, ceea ce dă impresia că Tudor Ciortea a urmărit să dea prin caracterul consonant al finalului impresia unei „rezolvări" a discursului armonic disonant a variațiunilor precedente, aducînd totodată și tema în întregime, care în variațiunile precedente apare în mod fragmentat.

În anul următor, compozitorul a avut ideea originală de a scrie un *Cvintet pentru suflători de alamă* (2 trompete, 1 corn,

1 trombon și o tubă). Alcătuită din 3 părți : *Preambul, Elegie,* și *Final,* lucrarea are în esență aceleași trăsături stilistice proprii și celor 2 lucrări precedente, cu o firească acomodare la tehnica și sonoritatea specifică a instrumentelor de alamă. Folosirea unei scrituri polifone lineare duce deseori la efecte armonice ce sună pe alocuri destul de aspru. Totuși, muzica relevă și lirismul evident al compozitorului, sesizabil mai ales în tema inițială a preambulului,

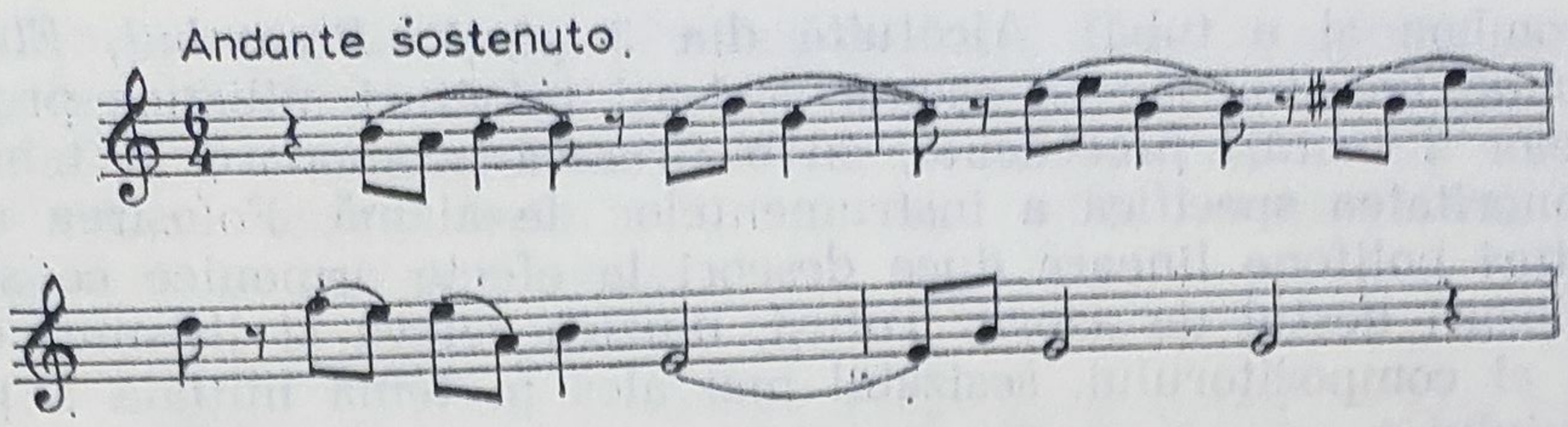


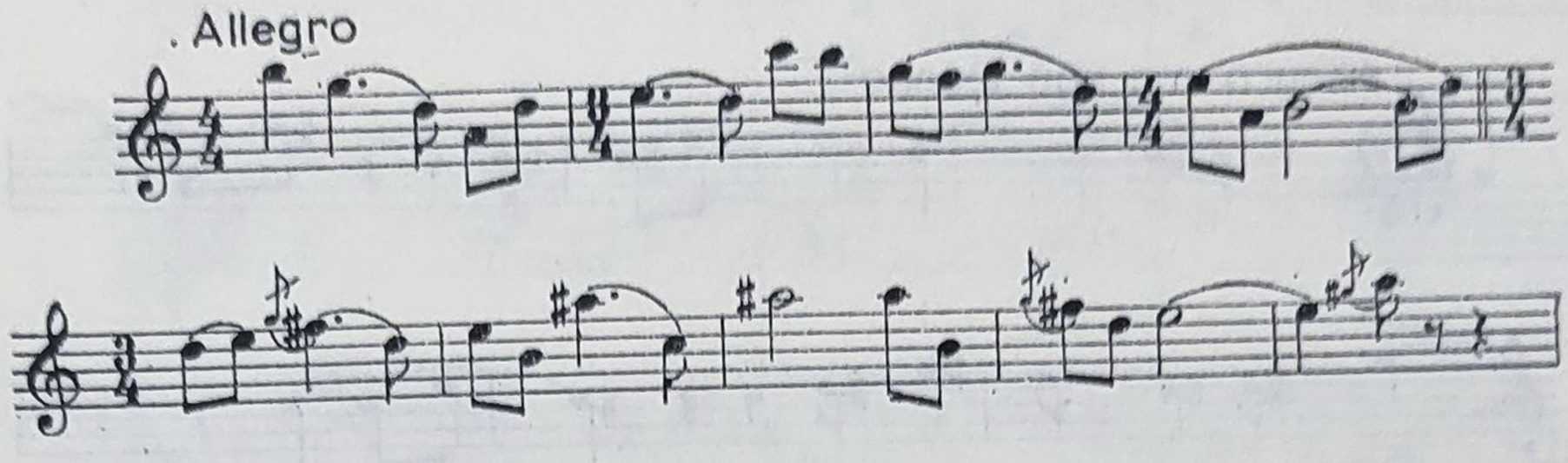
cît și în măsurile introductive ale *Elegiei,* care preced melodia unui cîntec autentic popular *(Vaier din Vașcău),* sau în sprințara temă a doua a finalului cu caracter de dans,



care, din cauza sonorității nazale a trompetei, capătă o ușoară notă de grotesc.

În 1973, stimulat și de virtuozitatea eminentului clarinetist Aurelian Octav Popa, Tudor Ciortea scrie un *Concert pentru clarinet și orchestră.* Spre deosebire de lucrările clasico-romantice, de pildă de concertele pentru acest instrument ale lui Carl Maria von Weber, în care, în ciuda caracterului concertant se oferă interpretului posibilitatea de a-și demonstra virtuozitatea, temele au totuși o mare cantabilitate, Tudor Ciortea, potrivit stilului său din ultimul timp, pune accentul, în materialul tematic al solistului și pe caracterul de virtuozitate, temele cantabile fiind rezervate cu precădere coardelor și unor instrumente de suflat ca de pildă următoarele



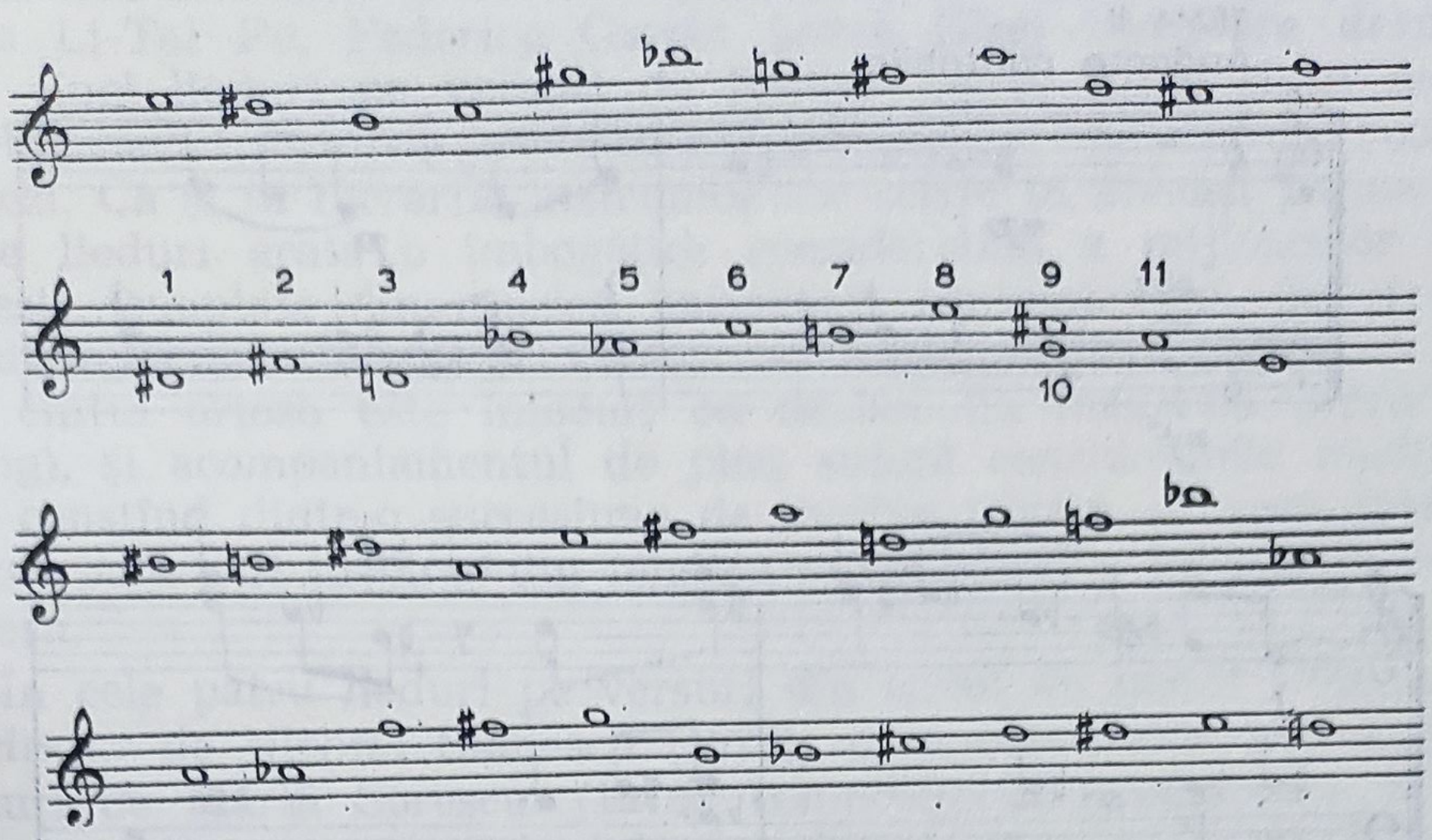


încadrate în figurația ornamentală a instrumentului solist.

În ciuda structurii cromatice a părții solistice, lucrarea are o evidentă notă modală, atît datorită materialului tematic încredințat orchestrei, cît și datorită armoniei, desigur mai ușor sesizabilă la o analiză decît în cursul unei audiții. Complexitatea armonică rezultînd din suprapuneri de acorduri modale bi și chiar tritonale, și pe alocuri și o destul de densă structură polifonă, nu impietează totuși asupra varietății ritmice proprii acestui Concert.

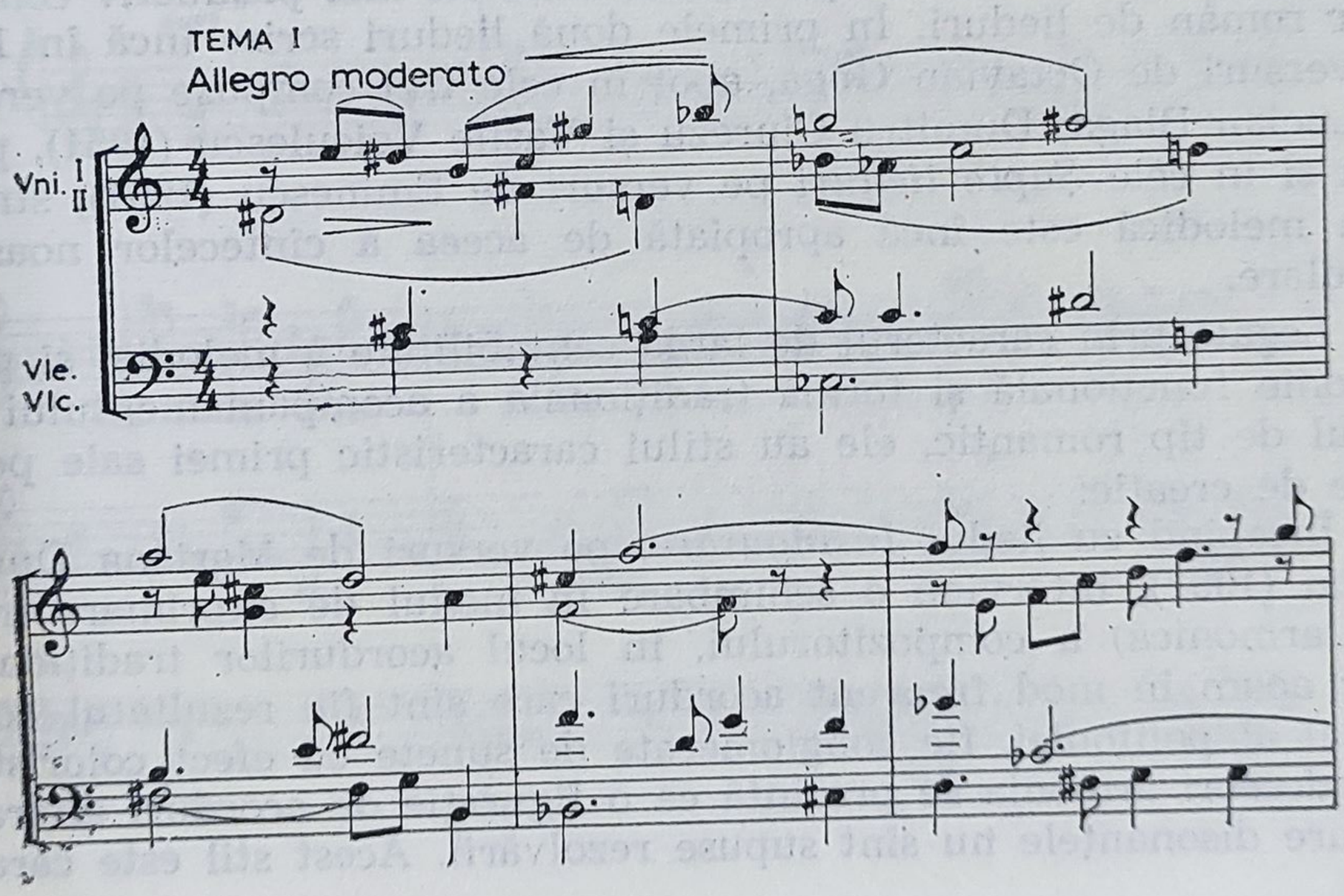
Recenta lucrare a lui Tudor Ciortea, *Cvartetul de coarde nr. 3* (care a fost executat în primă audiție la Festivalul de muzică de cameră — 1976 — la Brașov), arată o radicală schimbare de stil și tehnică componistică. Tudor Ciortea a depășit și în lucrări anterioare cadrul stilistic al școlii noastre naționale (după cum s-a putut constata mai ales în *Sonata a III-a pentru pian*). De data aceasta a fost tentat să încerce tehnica dodecafonic-serială creată de Schönberg. După cum se știe, această tehnică nu este nouă, primele compoziții seriale ale lui Schönberg au fost scrise încă în 1922. În ultimii 20 de ani procedeele sale componistice au fost adoptate de mai mulți compozitori români. Deși anumite elemente melodice ale dodecafonismului au apărut și în lucrări precedente ale compozitorului, cum sînt marile salturi melodice în combinații cu mersul treptat al melodiei în semitonuri, organizarea sunetelor pe baza principiului serial, pe plan orizontal și vertical, constituie un aspect nou al creației mai recente a lui Tudor Ciortea.

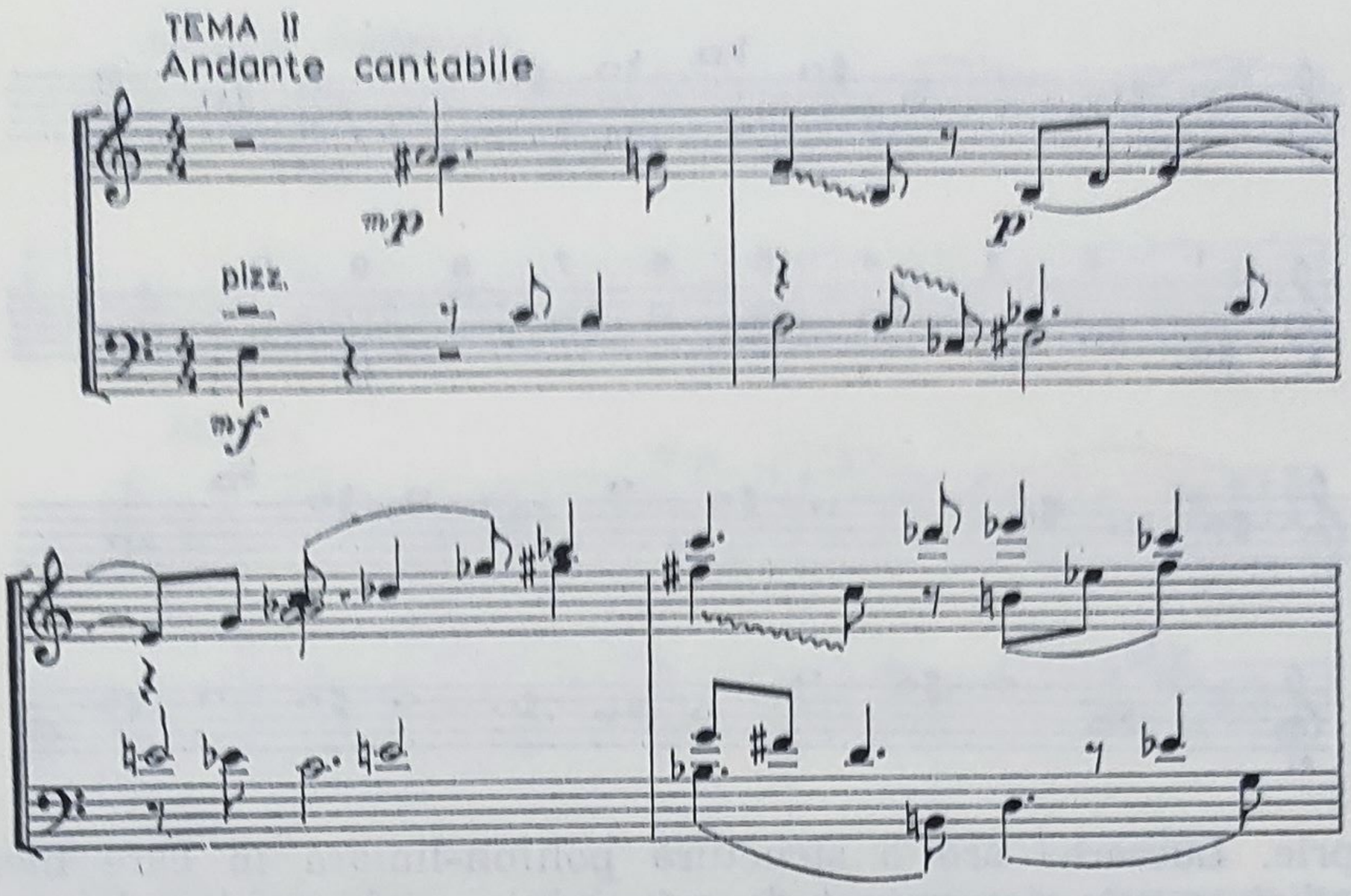
Cu excepția Finalului, conceput în stilul atonalismului liber, primele trei părți ale *Cvartetului* sînt organizate strict serial, fiecare dintre cele patru voci suprapuse avînd la bază cîte o serie



proprie. Lucrarea are o structură polifon-liniară în care mersul melodiei ce este determinat de principiul serial, rezultatul vertical al mersului vocilor este controlat și sub aspect armonic. Trebuie de remarcat însă că rigoarea construcției nu impietează asupra fondului emoțional liric, al acestui *Cvartet,* prin care compozitorul rămîne credincios sensibilității sale artistice, caracterizate în creația sa de pînă la această lucrare prin alte mijloace.

Iată și două fragmente caracteristice din *Cvartetul nr. 3,*





Procesul de transformare stilistică a muzicii instrumentale a lui Ciortea, care a putut fi urmărit pe parcursul activității sale componistice expusă în cele precedente, nu este mai puțin caracteristic creației sale de muzică vocală de cameră, lieduri, duete, terțete, un cvartet vocal și lucrări corale.

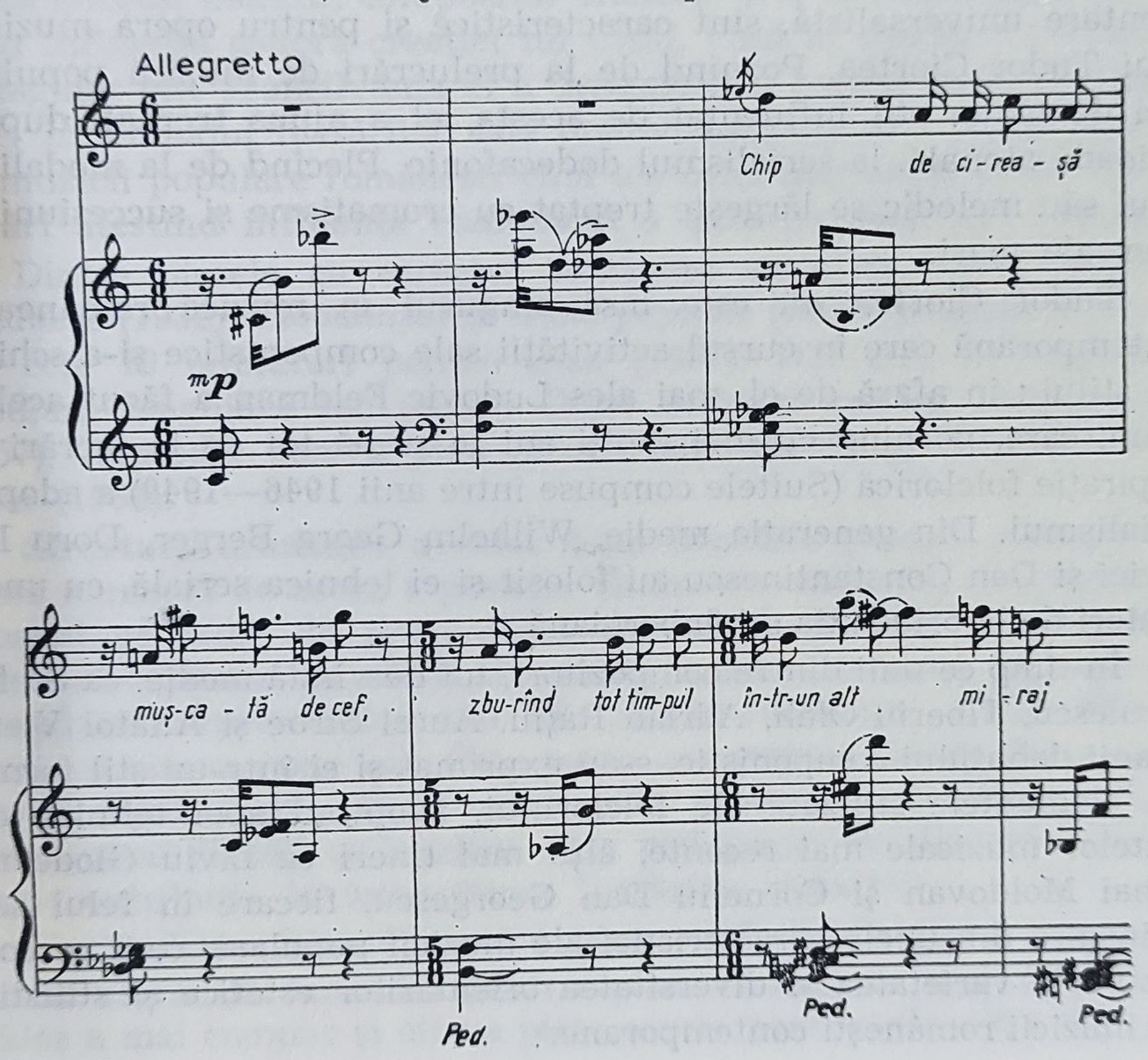
Tudor Ciortea este după Mihail Jora cel mai productiv compozitor român de lieduri. În primele două lieduri scrise încă în 1927 pe versuri de Octavian Goga, apoi în cele trei compuse pe versuri de Lucian Blaga, Dumitru Ciurezu și Vasile Voiculescu (1951), precum și în cele *Șapte lieduri* pe versuri de Eminescu (1957), structura melodică este încă apropiată de aceea a cîntecelor noastre populare.

Legate prin caracterul de largă cantabilitate a melodiei și prin armonie funcțională și formă tradițională a acompaniamentului de liedul de tip romantic, ele au stilul caracteristic primei sale perioade de creație.

Începînd cu liedul *Însingurare,* pe versuri de Mariana Dumitrescu (1957), intervine o schimbare în modul de exprimare (mai ales armonică) a compozitorului, în locul acordurilor tradiționale apar acum în mod frecvent acorduri care sînt fie rezultatul accidental al polifoniei, fie conglomerate de sunete cu efect coloristic, iar adeseori armonia se prezintă ca o figurație de acorduri alterate în care disonanțele nu sînt supuse rezolvării. Acest stil este carac-

teristic mai ales unor lieduri compuse pe versurile unor poeți străini ca Li-Tai Po, Federico Garcia Lorca *(Trei istorioare despre vînt)*, cinci lieduri pe versuri de Rainer Maria Rilke și în mod deosebit liedul *Pasărea necunoscută*, compus pe versuri de Tudor Arghezi. Ca și în lucrările instrumentale scrise în aceeași perioadă, aceste lieduri arată o îmbogățire considerabilă a mijloacelor de expresie, adoptate din muzica universală contemporană. În ciclul de patru lieduri *Culori*, pe versuri de Adrian Maniu (1969) — în care cîntul arioso este înlocuit cu declamația melodică (Sprechgesang), și acompaniamentul de pian suferă considerabile modificări, constînd dintr-o succesiune de motive izolate — acompaniamentul pare a fi inspirat din tehnica punctualistă a lui Anton von Webern.

În cele patru lieduri pe versuri din ciclul de poezii *Cîntecele de cireșar* de Nichita Stănescu (1973), și în cele *Patru lieduri* pe versuri de Marin Sorescu (1976), compozitorul folosește cu o și mai mare consecvență mijloacele de expresie încercate deja în lie-



durile precedente scrise pe versuri de Adrian Maniu. Căutînd a se elibera tot mai mult de tonalitate a cărei posibilități de exprimare i se par probabil limitate, stilul atonal al liedurilor recente — care se anunță deja în *Sonata pentru pian nr. 3* — este rezultatul firesc al acestor căutări.

Lucrările pentru două, trei sau patru voci ca *Trei duete pentru două soprane și pian* (1963), *Șase cîntece nipone* pentru trei soprane, violoncel și pian (1964), *Cîntec în doi,* pentru sopran, bariton și acompaniament de flaut și violoncel (1968), *Balada fiului pierdut* pe versuri de Lucian Blaga, pentru trei soprane și acompaniament de clarinet, violoncel și harpă, datînd din aceeași perioadă de creație în care au fost scrise și liedurile mai noi ale lui Tudor Ciortea (1964—1976), prezintă aceleași caracteristici de stil.

Transformările care au avut loc în creația muzicală a țărilor din Europa de sud-est și în Balcani, care după o perioadă națională au abandonat baza folclorică adoptînd în general un limbaj de orientare universalistă, sînt caracteristice și pentru opera muzicală a lui Tudor Ciortea. Pornind de la prelucrări de muzică populară, apoi de la un stil influențat de acesta, el a ajuns treptat, după o perioadă atonală, la serialismul dodecafonic. Plecînd de la modalism, stilul său melodic se lărgește treptat cu cromatisme și succesiuni de intervale mari.

Tudor Ciortea nu este însă singurul în muzica românească contemporană care în cursul activității sale componistice și-a schimbat stilul ; în afară de el, mai ales Ludovic Feldman a făcut același drum, care, pornind cu mai mulți ani în urmă tot de la lucrări de inspirație folclorică (Suitele compuse între anii 1946—1949) a adoptat serialismul. Din generația medie, Wilhelm Georg Berger, Doru Popovici și Dan Constantinescu au folosit și ei tehnica serială, cu unele abateri de la ortodoxia schönbergiană.

În timp ce unii dintre compozitori, tot de vîrstă medie, ca Ștefan Niculescu, Tiberiu Olah, Adrian Rațiu, Aurel Stroe și Anatol Vieru, în anii debutului componistic, s-au exprimat și ei într-un stil format din elementele stilizate ale folclorului, adoptînd apoi tehnica curentelor muzicale mai recente, alții mai tineri ca Liviu Glodeanu, Mihai Moldovan și Corneliu Dan Georgescu, fiecare în felul său se inspiră din unele caracteristici ale muzicii populare, ceea ce contribuie la varietatea și diversitatea orientărilor estetice și stilistice ale muzicii românești contemporane.

Bineînțeles, schimbări intervenite în modul de exprimare nu înseamnă și modificări ale sensibilității unui compozitor ; căci așa cum spune George Enescu, că „Muzica este un grai în care se oglindesc, fără posibilitate de prefăcătorie, însușiri ale omului, ale popoarelor", temperamentul funciarmente liric al lui Tudor Ciortea rămîne același, indiferent de stilul folosit.

CHILF MIKLOȘ (10.III.1905)

Pianist și pedagog Chilf Mikloș a compus mai ales piese pentru pian exprimîndu-și gîndurile muzicale de preferință în forme miniaturale. Familiarizat, în calitate de interpret, cu muzica lui Debussy, aceasta a lăsat urme evidente mai ales în lucrările sale de debut. Libertatea formării acordurilor și a înlănțuirii lor, atît de caracteristică stilului marelui compozitor francez, și-a exercitat însă și mai tîrziu influența asupra creației lui Chilf, cînd în folclorul românesc și maghiar din Transilvania el a descoperit o bogată sursă de inspirație. În limbajul lucrărilor sale predomină elemente stilistice cînd ale muzicii populare românești cînd ale celei maghiare, unele dintre lucrări atestînd influența combinată a ambelor idiomuri populare.

Dintre piesele cu caracter românesc amintim : *Dans popular românesc* (1932), *Ciobănașul* și *Dans popular* (1933), precum și cîteva din cele 10 miniaturi pentru pian (1967). Din cele de inspirație populară maghiară fac parte : *Două tablouri rustice pentru pian* (1957), *Rapsodia pentru pian și orchestră* (1960) și *Tripticul simfonic* (1964).

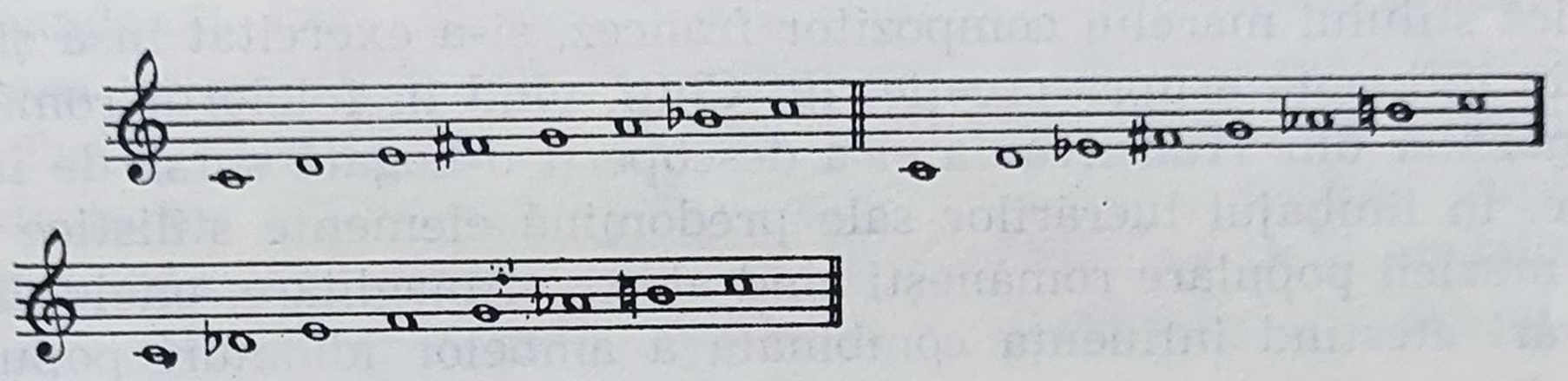
Structura armonică a celor *Șase bagatele pentru pian* (1962) diferă oarecum de aceea a pieselor enumerate mai sus, compozitorul folosind pe acele de provenienței debussistă și unele cu caracter mai contemporan. În afară de aceste lucrări compuse în vederea îmbogățirii repertoriului său de pianist-concertist, Chilf Mikloș a scris și cîteva piese ca : *Cele patru anotimpuri* (1948), *Șase piese pentru copii* (1949), *Cinci piese mici pentru copii* (1954), *Suită pentru copii* (1959), cu evident scop pedagogic, constituind o valoroasă contribuție la îmbogățirea lucrărilor didactice.

Unele dintre piesele pentru pian au fost ulterior orchestrate.

În afară de lucrările pentru pian enumerate mai sus Chilf Mikloș a mai compus și cîteva piese scurte pentru orchestră precum și lieduri și coruri.

NICOLAE BUICLIU (6.IX.1906—18.IV.1974)

În ansamblul creației școlii noastre naționale contemporane, opera muzicală a lui Nicolae Buicliu ocupă un loc oarecum aparte; în timp ce ceilalți reprezentanți ai generației sale și-au format un limbaj din elementele folclorului rural, inspirîndu-se în inventarea temelor din tiparele melodice populare de preferință arhaic modale, sau din ritmul specific dansurilor, Nicolae Buicliu procedează oarecum asemănător cu maeștrii muzicii românești din secolul al XIX-lea. Pe substratul clasico-romantic al discursului său armonic el grefează anumite formule melodice inventate în una sau alta dintre cele trei game, pe care Eduard Caudella le considera drept specific românești. Aceste game pot fi întîlnite și în psaltichie și în cîntecele populare orășenești cunoscute de pildă din culegerile de muzică populară ale lui Anton Pann.

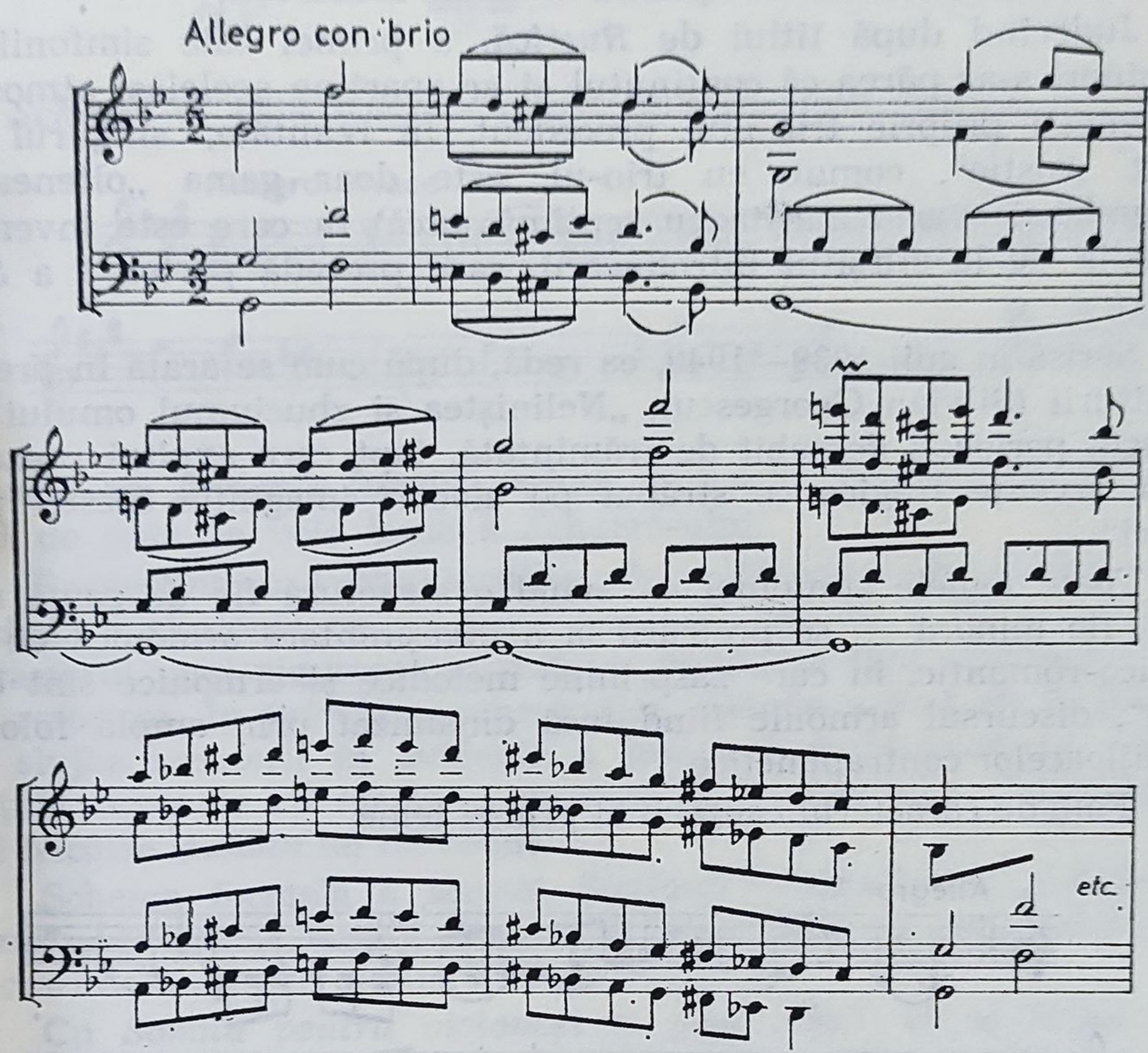


Cea de a treia gamă pentru care Nicolae Buicliu a manifestat o preferință deosebită este frecventă în muzica lăutărească din Oltenia; mai rareori el inventează teme întregi sau fragmente ale acestora în unul din cele șapte acorduri vechi, dar în creația sa se află cel puțin în egală măsură și teme și melodii în stil postromantic. Trebuie adăugat că în situarea compozitorului în tabloul cuprinzător al școlii naționale, cele arătate mai sus nu reprezintă un criteriu de valoare, ci doar un stil.

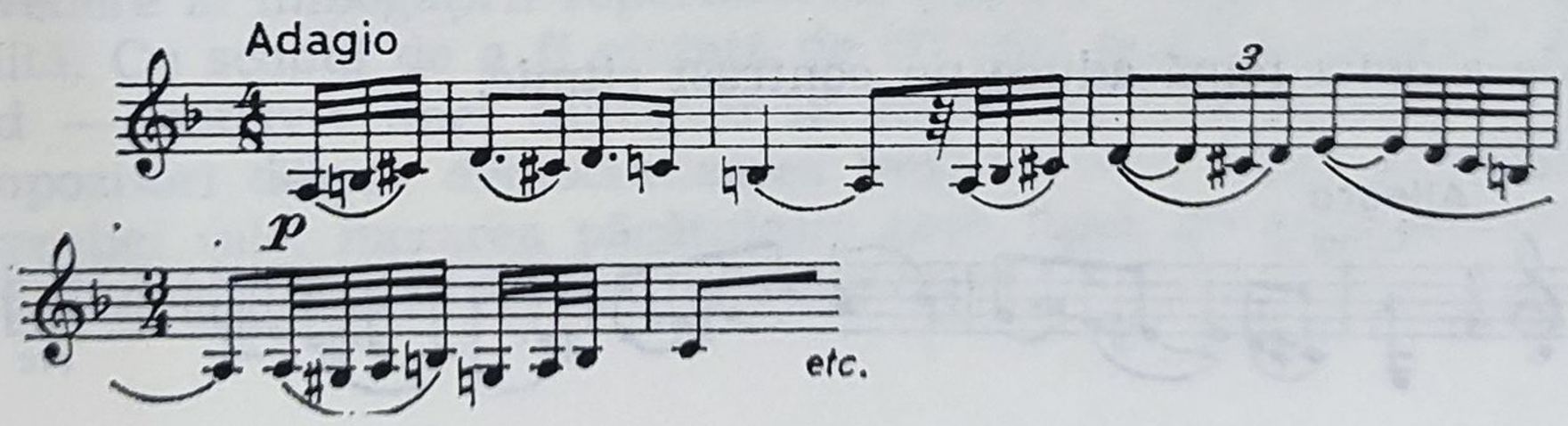
Lui Nicolae Buicliu i s-a reproșat lipsa uneori a unei mai pronunțate originalități, absență cîteodată a unui profil melodico-ritmic mai pregnant al temelor sale.

Grijuliu, înainte de toate, de a imprima temelor o notă mai vădit personală sau de a inventa acorduri de forme mai puțin obișnuite și înlănțuiri armonice inedite, Nicolae Buicliu a fost preocupat de a da lucrărilor sale o solidă construcție. Supunînd temele la ample dezvoltări, ele îndeplineau — după concepțiile compozitorului — funcția lor expresivă prin aceste dezvoltări, care asigurau compozițiilor sale tensiunea emoțională dorită. Și nu se poate contesta că lucrările de forme mai ample ale lui Nicolae Buicliu ar fi lipsite de suflu simfonic.

În anul 1933, fiind încă student al lui Alfonso Castaldi la Conservatorul din București, Nicolae Buicliu debutează cu *Cvartetul de coarde nr. 1, în sol minor* (revizuit în 1952), care arată influența combinată a muzicii clasico-romantice și franceze și a cărui notă românească se rezumă aproape numai la secunda mărită și la folosirea — poate întîmplătoare — a modului dorian, în care sînt construite doar primele măsuri ale temei I din prima parte a lucrării.



Tema a II-a, concepută în tradiționala paralelă majoră, arată astfel:



Scherzo-ul are, din punct de vedere ritmic, parțial, trăsături folclorice.

Mai interesant ni se pare *Finalul*, a cărui formă o constituie o combinație între *fugă* și *rondo*.

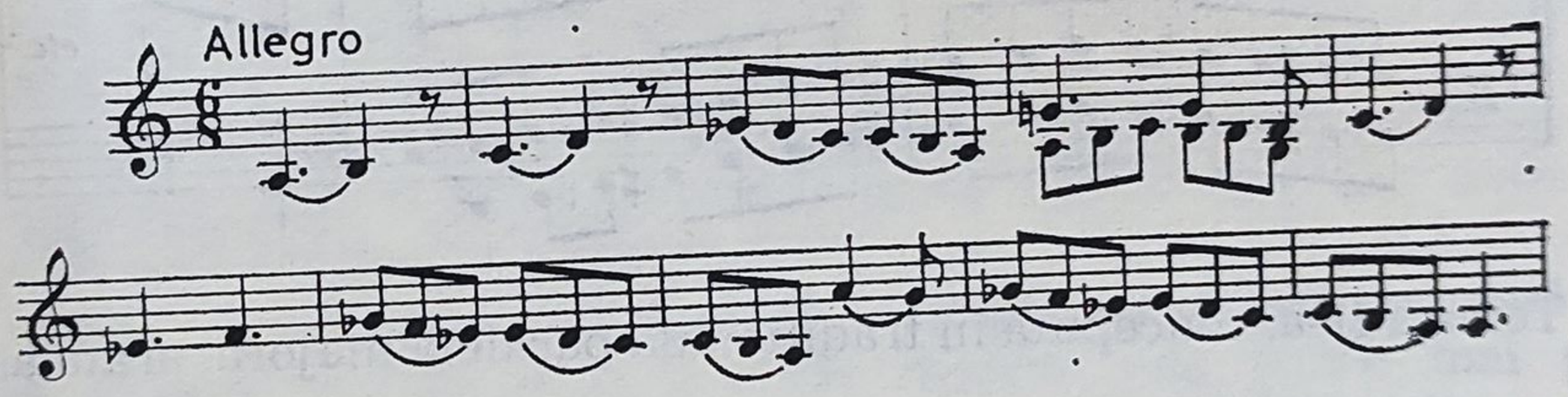
Prima lucrare în care Nicolae Buicliu introduce elemente populare este un *Trio cîmpenesc pentru pian, vioară și violoncel* (1937) în care, potrivit intenției de a reda o atmosferă rustică, materialul tematic este inventat în spiritul muzicii lăutărești.

Judecînd după titlul de *Rustică*, a primei sale simfonii, (în *la* minor) s-ar părea că conținutul ei ar aparține aceleiași atmosfere cîmpenești proprie trio-ului precedent. În realitate, singurul element „rustic", comun cu trio-ul, este doar gama „oltenească" (secundă și cvartă mărită cu septimă mică) în care este inventată melodia de la sfîrșitul introducerii, care precedă partea I a *Simfoniei*.

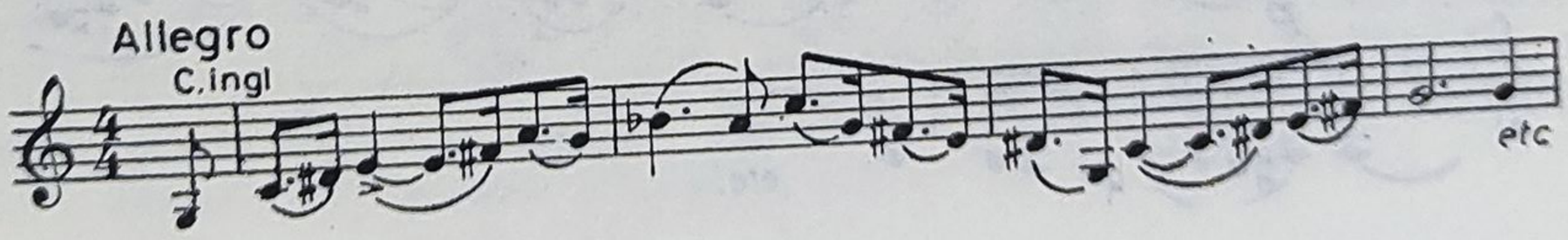
Scrisă în anii 1939—1940, ea redă, după cum se arată în prefața partiturii (Silvian Georgescu), „Neliniștea și zbuciumul omului din această perioadă deosebit de frămîntată, fapt care explică prezența unor accente tragice ce străbat pe alocuri imaginile acestei partituri".

Toate temele simfoniei — avînd o structură fie de gamă majoră, fie minoră — se pretează la o înveșmîntare armonică de tip clasico-romantic, în care „asprimile melodice și armonice sînt evitate", discursul armonic fiind însă dinamizat prin ampla folosire a mijloacelor contrapunctice.

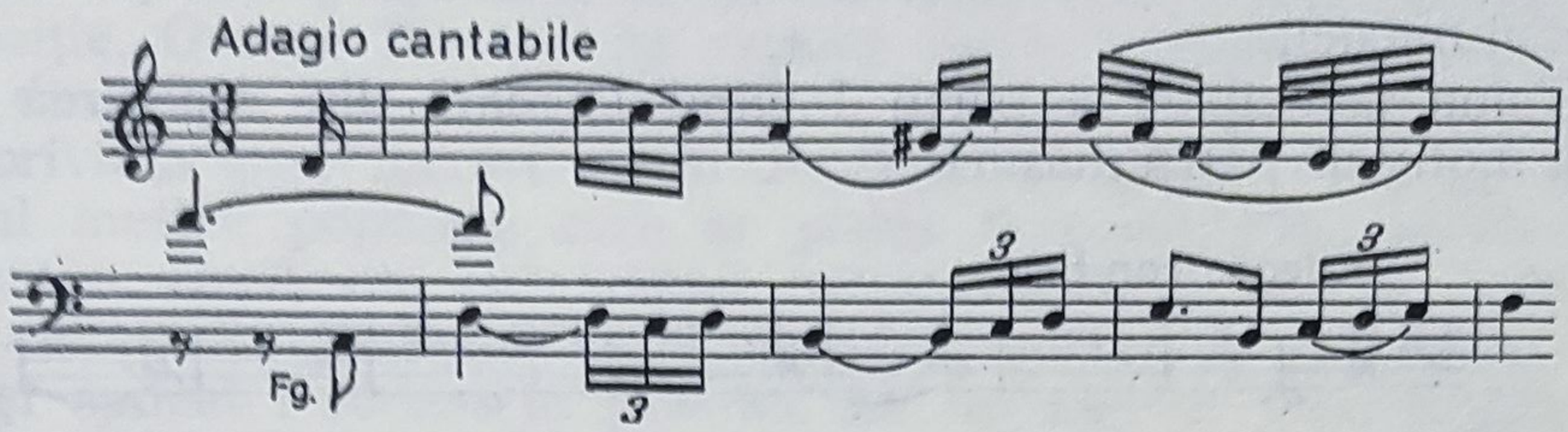
Față de caracterul cantabil al primei teme



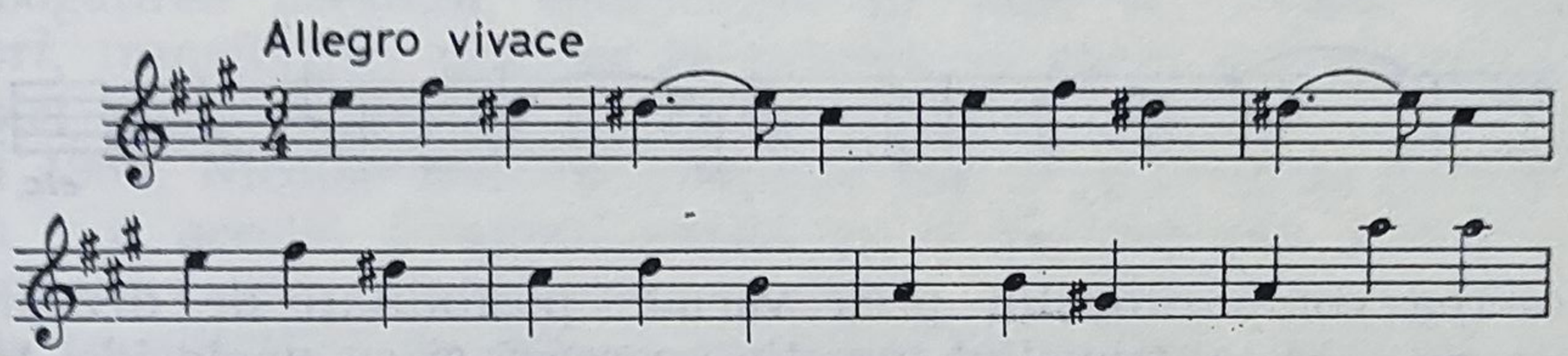
cea de a doua temă aduce un contrast ritmic.



Tema I a părţii lente, *Adagio cantabile* (lied tripartit) are o structură polifonă; ea începe cu un solo de flaut susţinut de tremolo.



Scherzo-ul este singura parte cu atmosferă rustică,



Trio-ul, un *Andante funebru* aduce un contrast neobişnuit de mare faţă de nota de voie bună a *Scherzo*-ului.

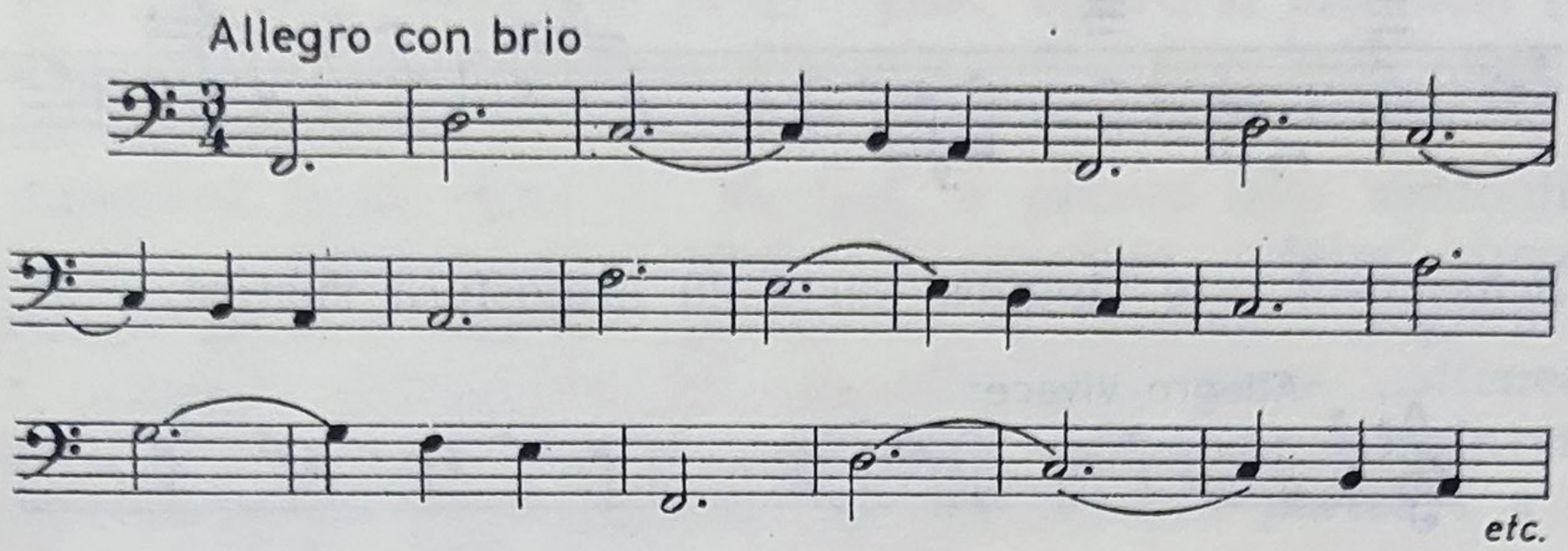
Respectînd o veche tradiţie, devenită cvasi-obligatorie, de a încheia o simfonie cu un final luminos, cea de a IV-a parte are caracterul unei viguroase afirmări a vieţii, nu fără o oarecare notă de retorism. În privinţa orchestraţiei, trebuie arătat că fiind pusă în slujba scoaterii în evidenţă a ţesăturii contrapunctice, combinaţiile timbrale cu efecte coloristice au în lucrările simfonice ale lui Nicolae Buicliu un rol redus.

Schema formală a acestei *Simfonii: Introducere, Allegro de sonată, Adagio* şi *Rondo final* va fi păstrată şi în următoarele trei lucrări de acest gen ale lui Nicolae Buicliu.

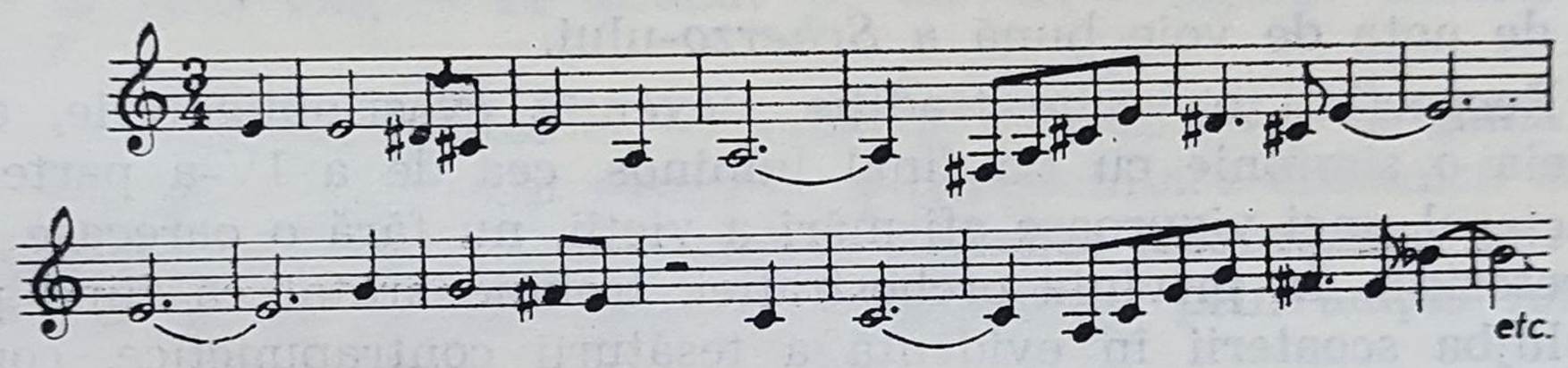
Cu *Sonata pentru violoncel şi pian* (1945) el se întoarce la muzica de cameră. La data compunerii ei, creaţia românească era încă destul de săracă în lucrări de acest gen, încît, din punctul de vedere al îmbogăţirii repertoriului pentru violoncel, ea era binevenită. Cu scopul de a fi cîntată de cît mai mulţi interpreţi, urmărind — potrivit unei concepţii la modă în acea vreme a multor compozitori despre democratizarea muzicii — o largă accesibilitate a creaţiei sale, lucrarea păcătuieşte prin lipsa de grijă a compozitorului în privinţa inventării temelor.

De o calitate superioară și notă mai personală este lucrarea următoare : *Simfonia a II-a a „Republicii"*, în *fa* major (1949), a cărui titlu este justificat atît datorită textului corului final (scris pe o poezie a lui A. Toma), cît și caracterului festiv, pe alocuri eroic, al muzicii.

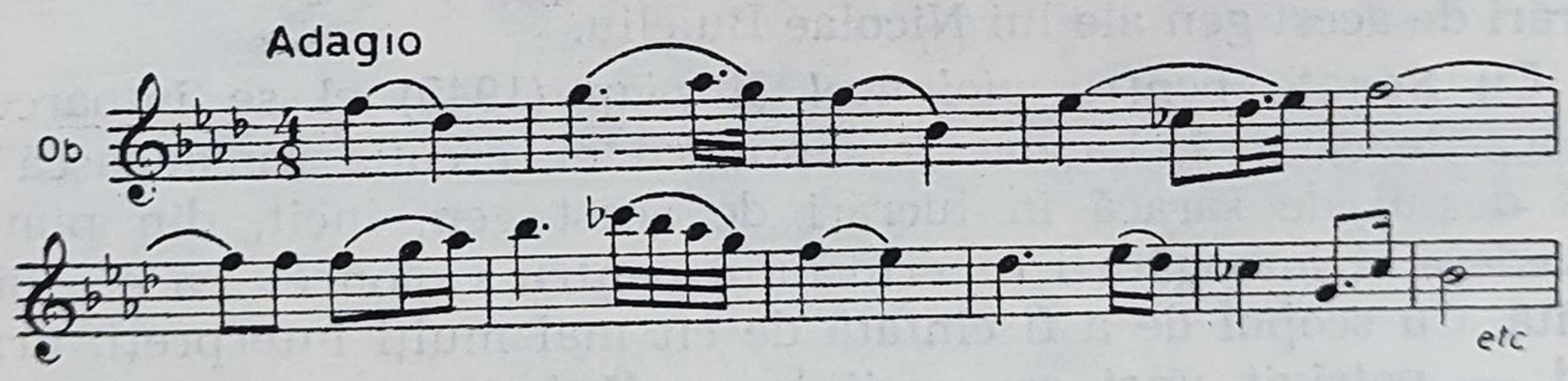
Tema principală a părții I fiind formată din repetarea aceluiași motiv de patru măsuri



nu oferea compozitorului prea variate posibilități de dezvoltare. Din cauza aceasta, travaliul tematic operează și cu unele idei tematice secundare, derivate din tema a II-a.



Adagio-ul care urmează aduce probabil conform unor intenții programatice ale compozitorului — o notă de solemnitate, în care ne introduce un solo de oboi susținut de ample acorduri ale harpei.



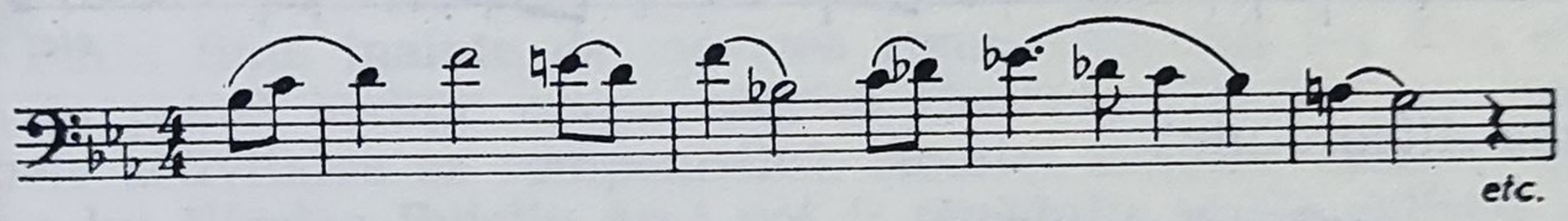
După un scherzo mai puțin caracteristic, finalul se impune prin densitatea scriiturii contrapunctice. După o parte introductivă în formă oarecum liberă, clădită pe o temă scurtă în caracter de

sonată, și o temă care anticipează melodia, simfonia se încheie apoteotic, festiv, în sonoritatea amplă a corului și a orchestrei.

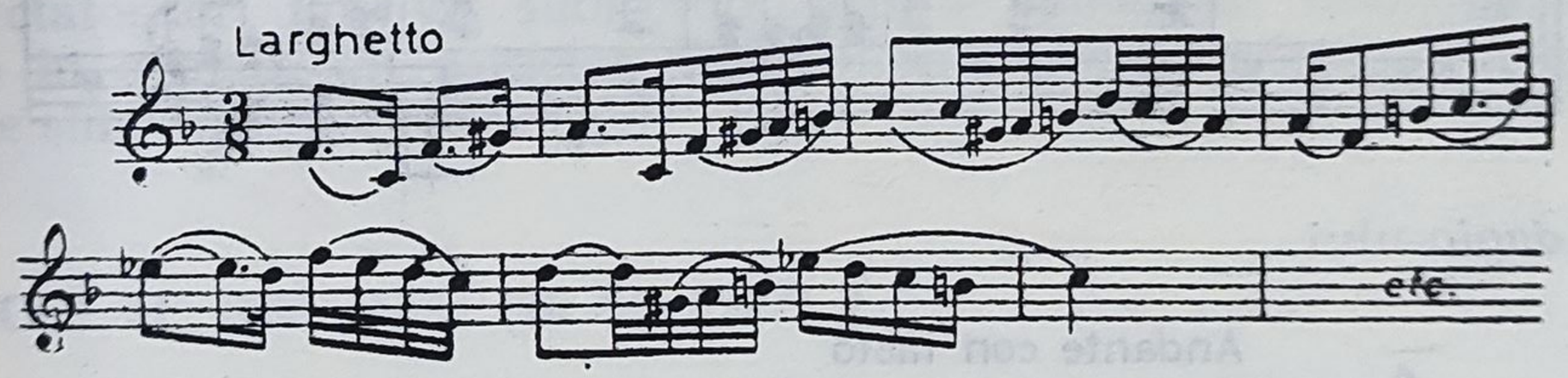
Următoarea lucrare pentru orchestră este uvertura festivă *Sărbătoare într-o gospodărie agricolă* (1951). Referindu-se la această compoziție, George Breazul își expune într-o cronică publicată în nr. 4 din 1954 al revistei „Muzica", următoarea părere, valabilă și în privința altor lucrări ale lui N. Buicliu : „Apar, dacă nu de-a dreptul motive populare care ar putea fi considerate lăutărești, dar motive construite cu caracter național-popular. Atare caracter caută autorul să identifice în predilecția cu care lăutarii și-au însușit și aplicat frecvent în practica lor un anumit mod popular".

Cunoscînd numărul redus din care e alcătuit repertoriul formațiilor de suflători, N. Buicliu a simțit îndemnul de a contribui la îmbogățirea acestuia, compunînd în 1954 un *Cvartet pentru suflători*, transformat ulterior în cvintet, al cărui stil nu prezintă deosebiri mai însemnate față de lucrările precedente.

În 1956, Nicolae Buicliu compune cea de *a treia* sa *Simfonie*. Partea I a acestei *Simfonii* există în două versiuni. Deosebirile privind nu numai *Introducerea* și tema I a primei părți, dar și ordinea tonalităților pe care le parcurge dezvoltarea, comună fiind doar — în afară de tema a II-a — densitatea scriiturii contrapunctice în ambele lucrări. Iată și tema I și a II-a din versiunea a doua :



Cu excepția *Larghetto*-ului, care spre deosebire de alte părți lente din lucrările lui Buicliu este expresia unei neliniști lăuntrice și care începe cu următoarea temă, inventată în gama „oltenească",



compozitorul nu a urmărit să dea lucrării o amprentă mai caracteristic națională.

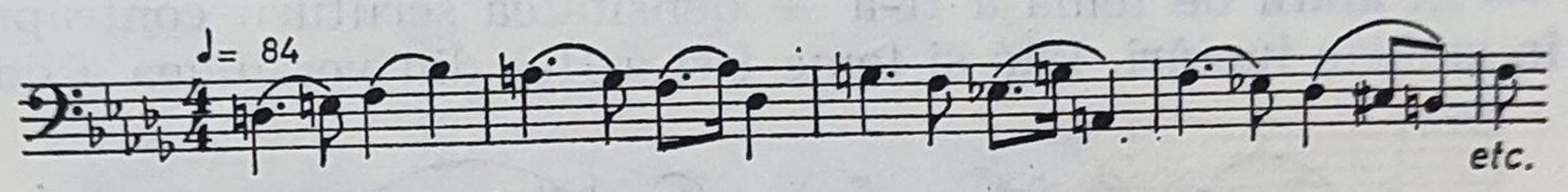
În 1957, Nicolae Buicliu scrie un *Concert pentru pian și orchestră*, iar în anul următor, un *Concert pentru vioară și orchestră*,

ambele lucrări constituind parcă un omagiu adus înaintaşilor din secolul al XIX-lea, stilul lor reprezentînd oarecum o continuare a modului de exprimare al compozitorilor români din veacul trecut.

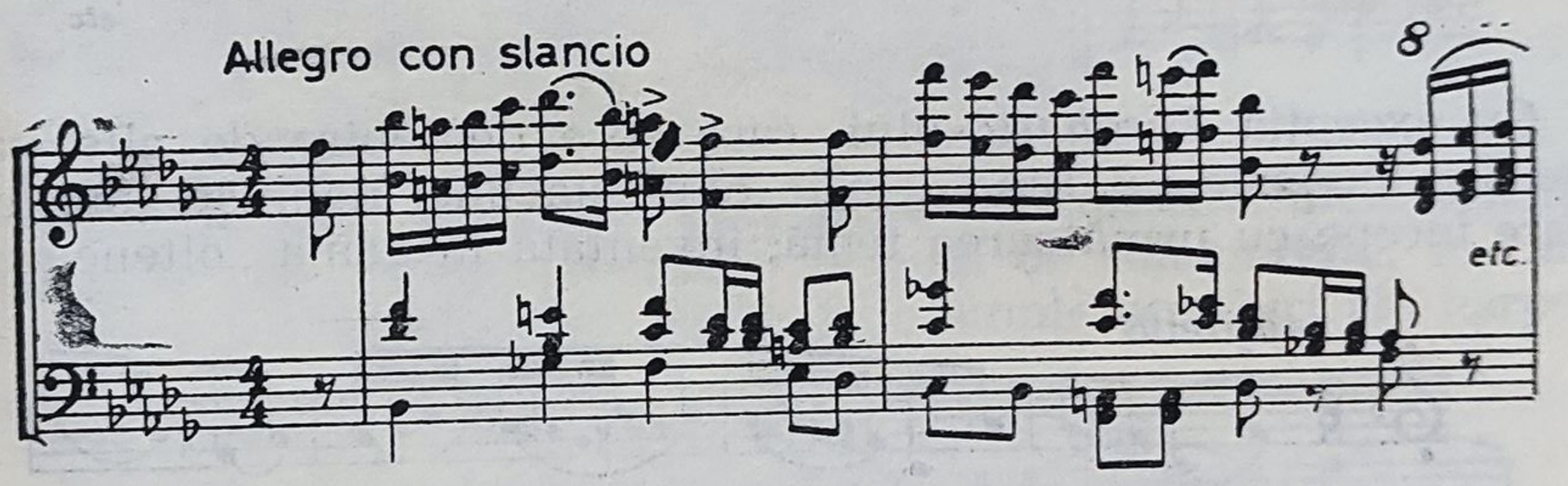
Stilul poemului simfonic *Se arată lumea?* (după o poezie de Baria Banuş — 1959) diferă oarecum de acel al compoziţiilor precedente, prin includerea unor elemente ce au sursa lor în cîntecele de mase.

Cvartetul de coarde nr. 2 (în *la* minor — 1962), cea mai bună lucrare camerală a compozitorului, este compus pe baza experienţei dobîndite pe temeiul lucrărilor simfonice scrise pînă atunci de compozitor. Caracteristic şi pentru cvartet este scriitura contrapunctică densă, varietatea procedeelor de dezvoltare a temelor, valorificînd aproape fiecare motiv în parte.

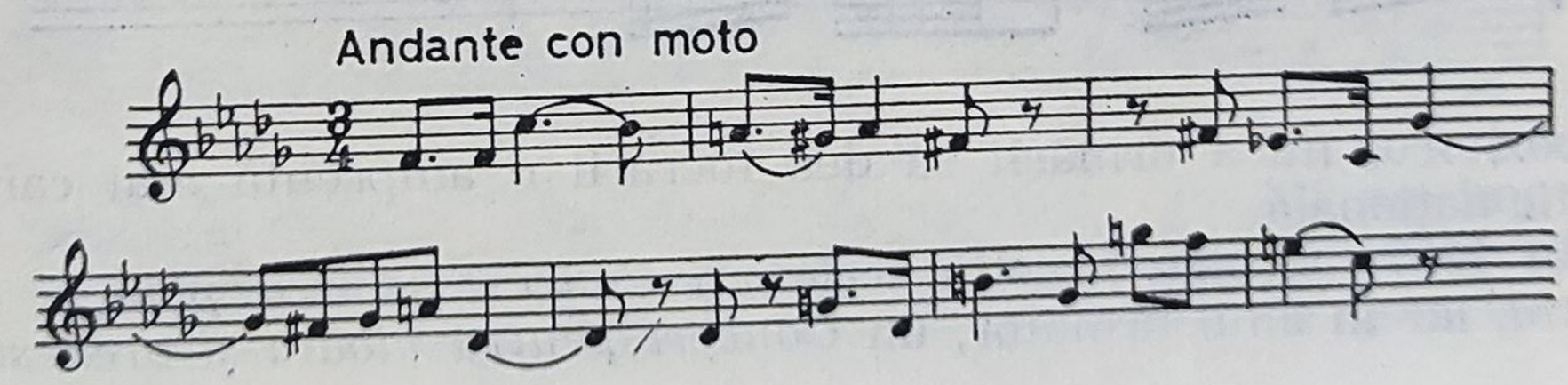
Simfonia a IV-a în *si bemol* minor este lucrarea cea mai amplă de acest gen a compozitorului, organizată şi ea cu aceeaşi ştiinţă contrapunctică cunoscută din lucrările simfonice anterioare, contrapunctului revenindu-i un rol important în întregirea sensului expresiv al materialului tematic, constînd din următoarele idei muzicale : tema introducerii părţii I



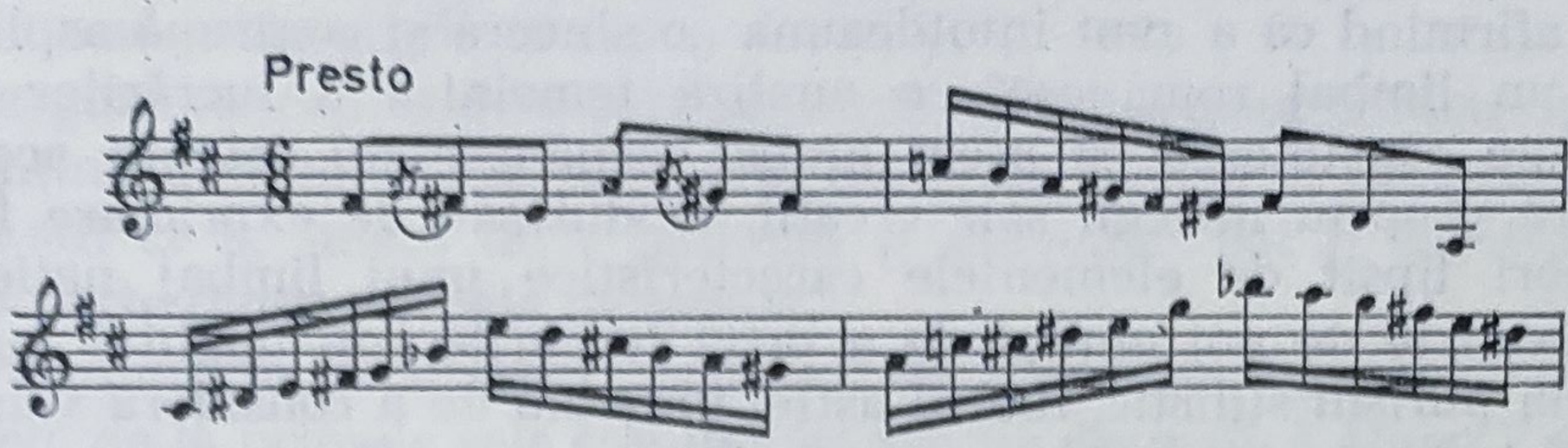
şi tema *Allegro*-ului



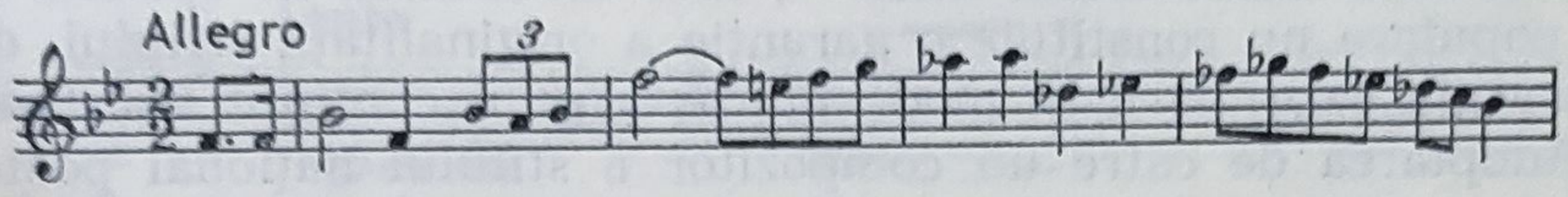
a *Adagio*-ului



și a *Scherzo*-ului



și a *Final*-ului



În privința conținutului emoțional există o oarecare înrudire între această *Simfonie* și între prima și a treia lucrare de acest gen, izvorînd din aceeași sferă a pateticului care în partea I se intensifică, în cursul dezvoltării prin unele accente dramatice.

Scherzo-ul și *Final*-ul aduc aceeași înseninare ca în cazul celor două simfonii menționate mai sus, iar expresivul *Andante con motto* nu se deosebește de calmul altor părți lente ale compozitorului.

Puțin timp înainte de moartea compozitorului i-a fost executată în primă audiție opera istorică *Doamna Chiajna*, cu care se încheie activitatea sa componistică. Acestei singure lucrări dramatice a lui Nicolae Buicliu nu-i pot fi tăgăduite unele calități muzicale care se manifestă în melodicitatea (uneori chiar prea mare) a ariilor, dar muzica fiind scrisă pe un libret lipsit de adevărate conflicte dramatice, ea are un caracter lirico-epic, fără acea tensiune ce asigură unei lucrări de acest gen un plus de interes din partea spectatorilor. Potrivit subiectului istoric românesc, muzica operei are în general un caracter mai național decît acela al lucrărilor sale simfonice sau camerale.

NICOLAE BRÎNZEU (28.XII.1907)

Stilul constituind, pe lîngă conținutul și forma operei muzicale, unul din mijloacele principale de definire a personalității autorului ei, în încercarea de a contura profilul artistic al lui Nicolae Brînzeu, vom acorda, ca și în cazul celorlalți compozitori ai acestei generații, importanța cuvenită laturii stilistice a creației

sale. Deşi compozitorul se consideră un adept al şcolii noastre naţionale, afirmînd că a avut întotdeauna „o sinceră şi continuă aspiraţie spre un limbaj românesc", o analiză temeinică a lucrărilor sale îngăduie constatarea că acest limbaj românesc nu este în aceeaşi măsură propriu întregii sale creaţii, modul său de exprimare fiind adeseori lipsit de elementele caracteristice unui limbaj naţional.

Departe de noi gîndul de a privi lucrurile sub unghiul îngust al unui purism stilistic, făcînd astfel greşeala de a considera valoros numai ceea ce ni se pare pregnant românesc. După cum spunea George Enescu că „folosirea materialului folcloric nu realizează autenticitatea caracterului etnic" [1], nici inventarea în spiritul muzicii populare nu constituie o garanţie a originalităţii stilului, decît cu condiţia exprimării în mod viguros a unui conţinut substanţial.

Adoptarea de către un compozitor a stilului naţional poate fi urmarea convingerilor sale patriotice (ca de pildă în cazul lui Gh. Dima, I. Mureşianu şi I. Vidu, ca mijloc de afirmare a conştiinţei naţionale), sociale (ca expresie a sentimentului de solidaritate cu poporul, al compozitorilor ruşi din „grupul celor cinci") estetice, (ca reacţie împotriva procesului de artificializare a muzicii de la sfîrşitul secolului XIX), şi mijloc de reînnoire a ei (ca în cazul reprezentanţilor curentului folcloric din prima parte a secolului XX) şi, în fine, ca modalitate firească de afirmare a autonomiei artistice a unei şcoli (ca în cazul făuritorilor şcolii noastre naţionale, care urmăreau în acelaşi timp şi democratizarea modului de exprimare). Ca român, Nicolae Brînzeu a urmărit desigur să-şi afirme apartenenţa naţională şi în creaţia sa, cu ajutorul unor elemente ale muzicii populare.

În cazul însuşirii şi stăpînirii de către un compozitor a idiomului popular, fie prin asimilarea sa în anii copilăriei în mediul rural, fie cum spunea Bartók, printr-un studiu temeinic ca o a doua „limbă maternă", el va putea da curs liber fanteziei sale creatoare, folosind particularităţile melodico-ritmice ale folclorului, ţinînd şi seamă de toate implicaţiile armonice ce decurg din specificul acestuia. În cazul unei cunoaşteri mai superficiale de către un compozitor a muzicii populare, dar mai ales cînd ea s-a suprapus pe sensibilitatea sa muzicală formată de creaţia marilor maeştri ai muzicii universale, atunci el va grefa pe un stil de orientare universalistă elemente ale muzicii populare, cu un rezultat adeseori hibrid din punctul de vedere al unităţii limbajului muzical.

Desigur, aceasta nu trebuie confundată cu îmbinarea organică şi transfigurarea personală a elementelor naţionale şi universale

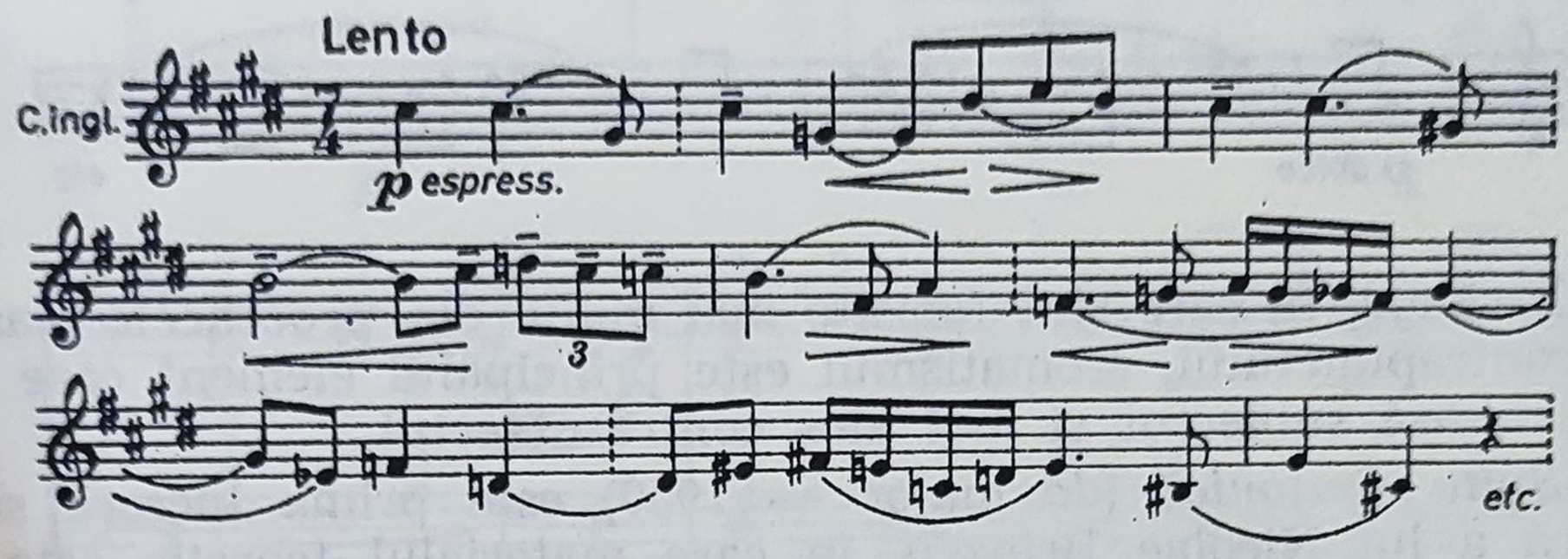
---

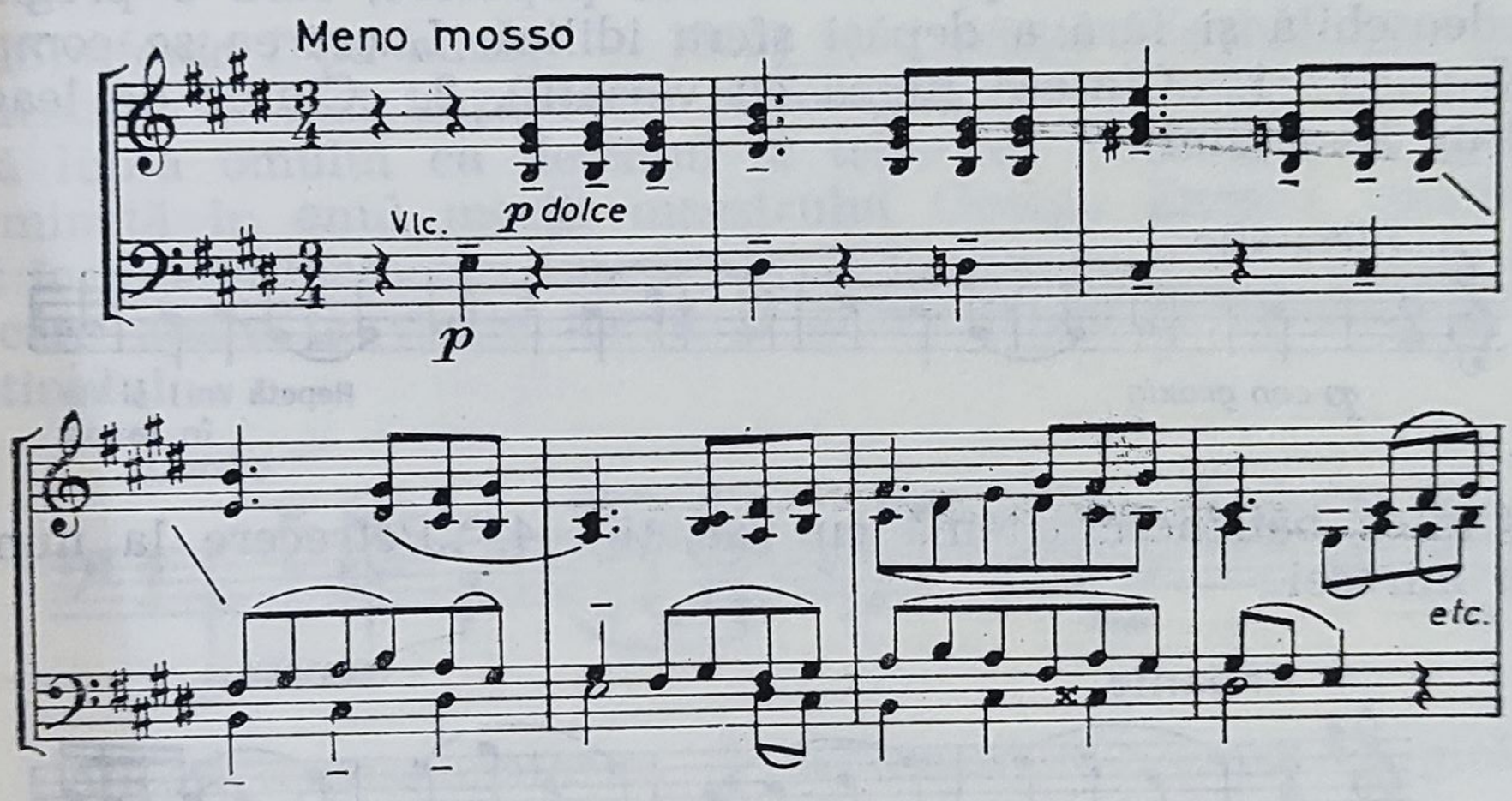
[1] G. Enescu, *op. cit.*, pag. 59.

într-un stil unitar, așa cum a procedat George Enescu, mai ales în ultima sa perioadă de creație.

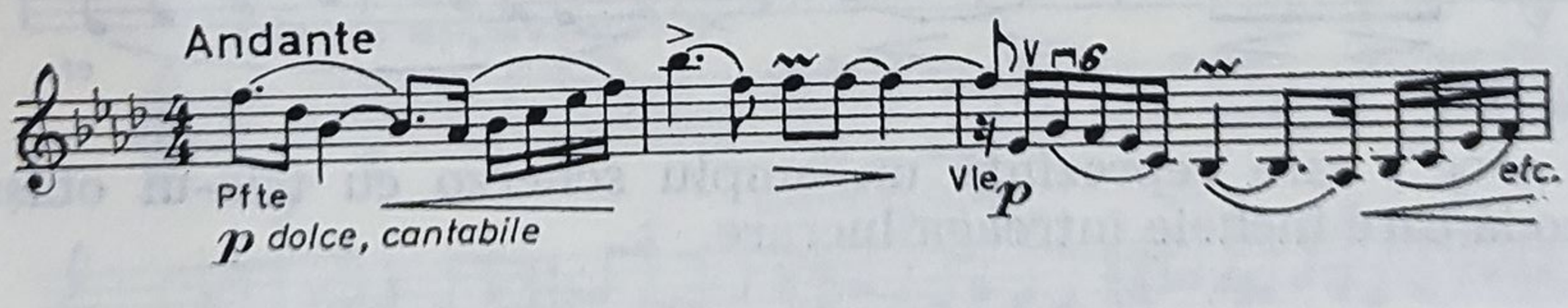
Lărgind conceptul de școală națională pe baza unor caracteristici ale conținutului emoțional al operei muzicale, atunci și compozitorii cu un stil ce se mișcă între național și universal pot fi socotiți ca făcînd parte dintr-o școală națională.

Pornind, în analizarea modului de exprimare a lui Nicolae Brînzeu, de la primele sale trei lucrări : scena dramatică *Mona Vanna* (1934), *Fantezia simfonică* (1934) :



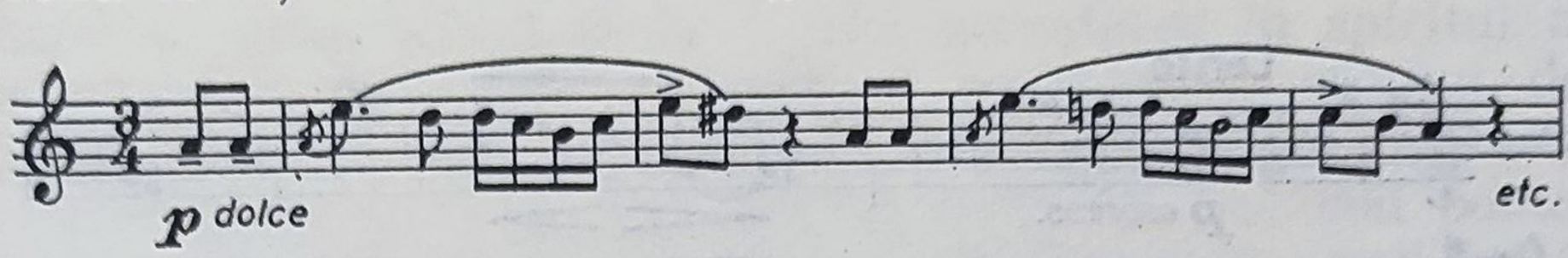


și *Cvartetul pentru pian și coarde* (1935),



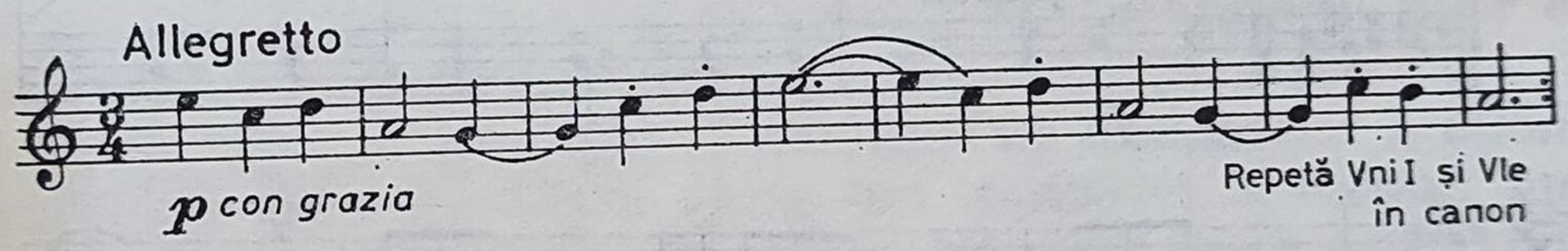
se poate constata stilul de esenţă universalistă al acestor lucrări; în cele ulterioare, compozitorul a grefat pe o structură armonică de tip romantic, cu uşoare influenţe franceze, teme inventate în bună parte după modele populare, nu întotdeauna dintre cele mai caracteristice.

Această constatare este valabilă în cazul lucrării următoare, *Preludiu şi Fuga* (în *la* minor) (1941), dată fiind preocuparea compozitorului de a se exprima într-o limbă muzicală mai românească, aceasta se întrezăreşte ceva mai mult în *Preludiu*, construit din două teme, dintre care mai „românească" este cea de a doua:

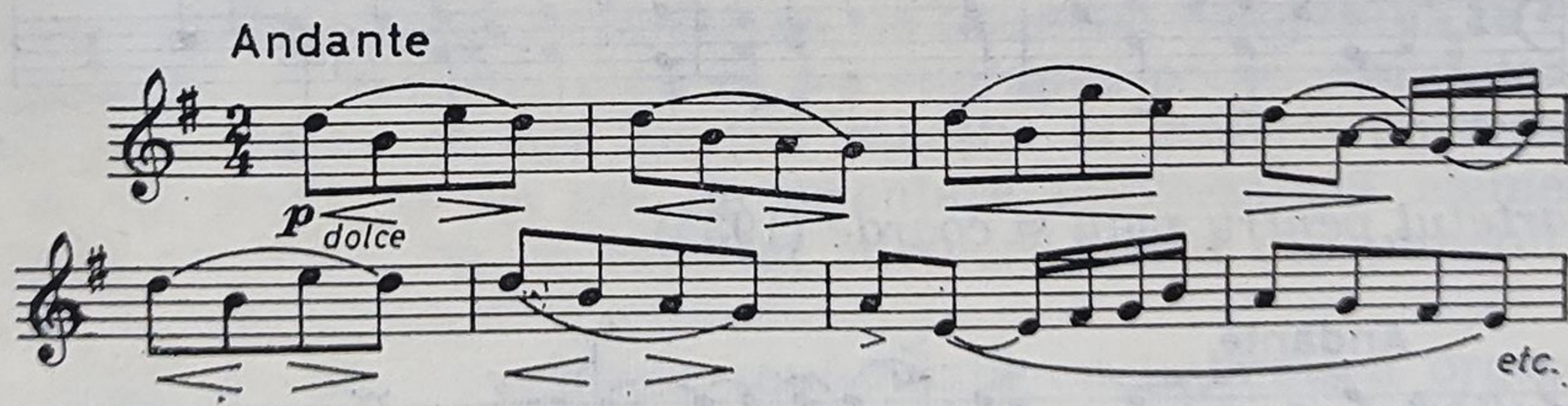


În *Fuga*, în care sînt folosite mai multe din procedeele clasice ale contrapunctului, cromatismul este principalul element care caracterizează subiectul şi mai ales contrasubiectul.

Suita simfonică (*do* major — 1950) este prima lucrare simfonică a lui Nicolae Brînzeu, în care materialul teoretic este în întregime inventat în spiritul muzicii populare, fără o pregnanţă mai deosebită şi fără a depăşi sfera idilică. Lucrarea se compune din 5 părţi: 1. „Cîntec" (temă cu variaţii), 2. „Cîntec de leagăn" (lied în 3 secţiuni).

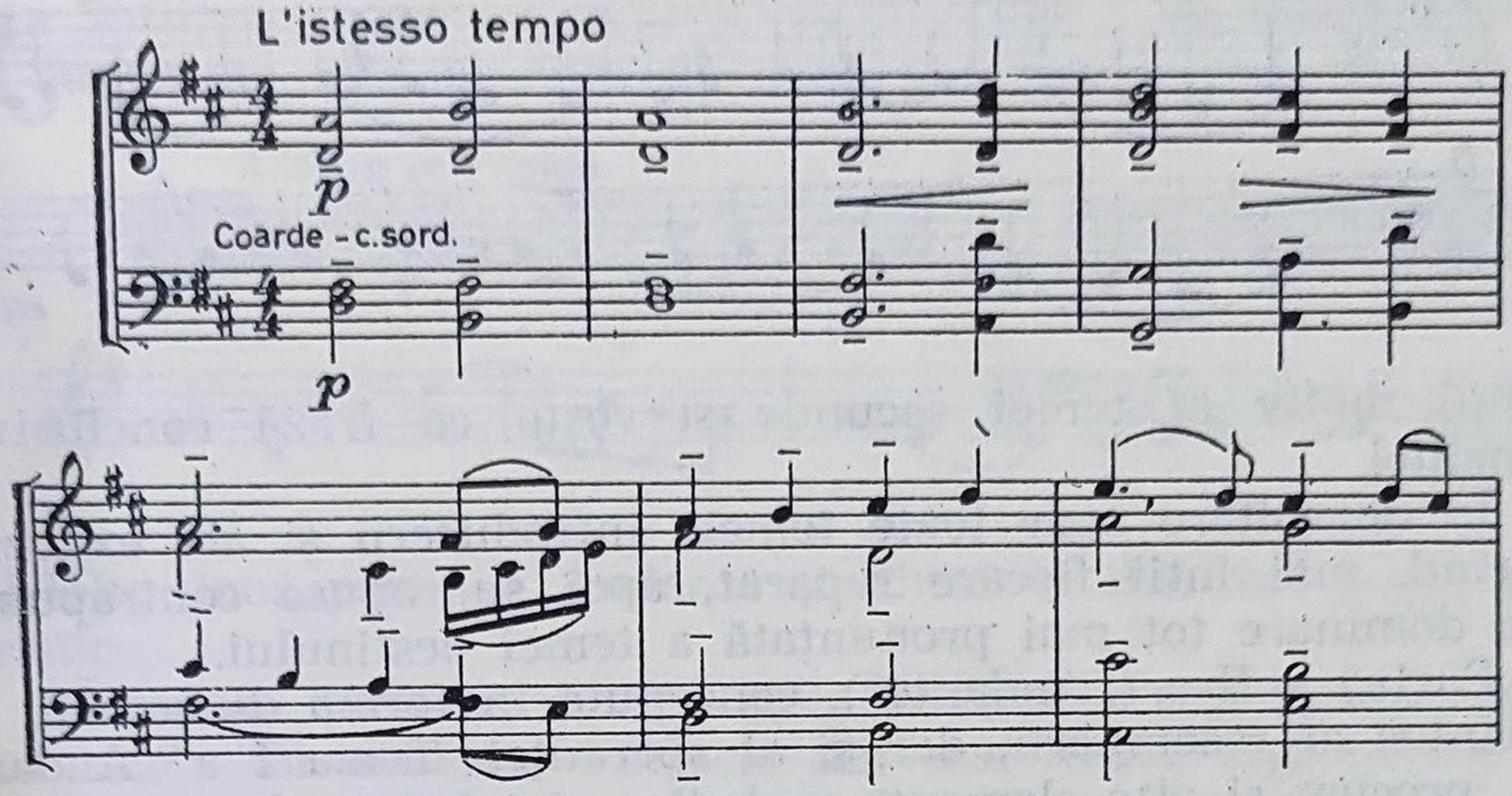


3. „Cîntec bătrînesc" (temă cu variaţii), 4. „Petrecere la nuntă", tema miresei

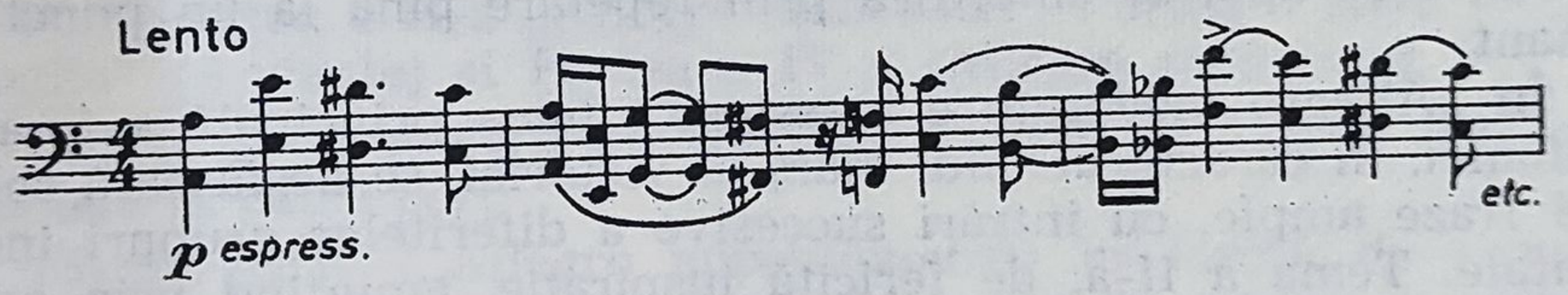


şi 5. „Joc", care reprezintă un amplu scherzo cu trio-ul obişnuit şi o codă care încheie întreaga lucrare.

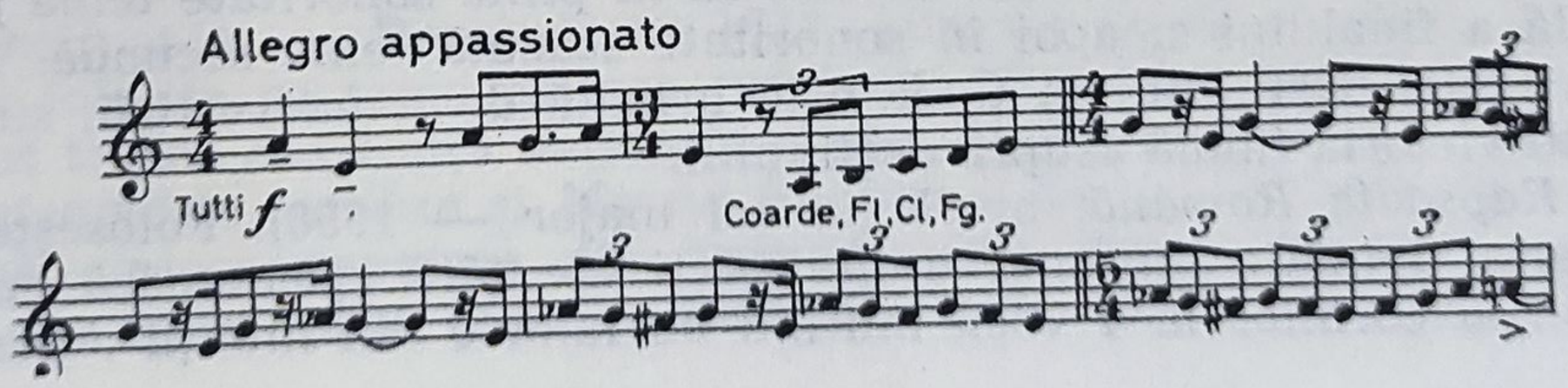
Nocturna pentru orchestră. La origine făcea parte din muzica de scenă compusă prin 1949 pentru piesa de teatru extrasă din basmul *Scufița Roșie*. În 1956, compozitorul a orchestrat-o pentru orchestră simfonică ; prima versiune folosea un octet (4 coarde și 4 suflători).



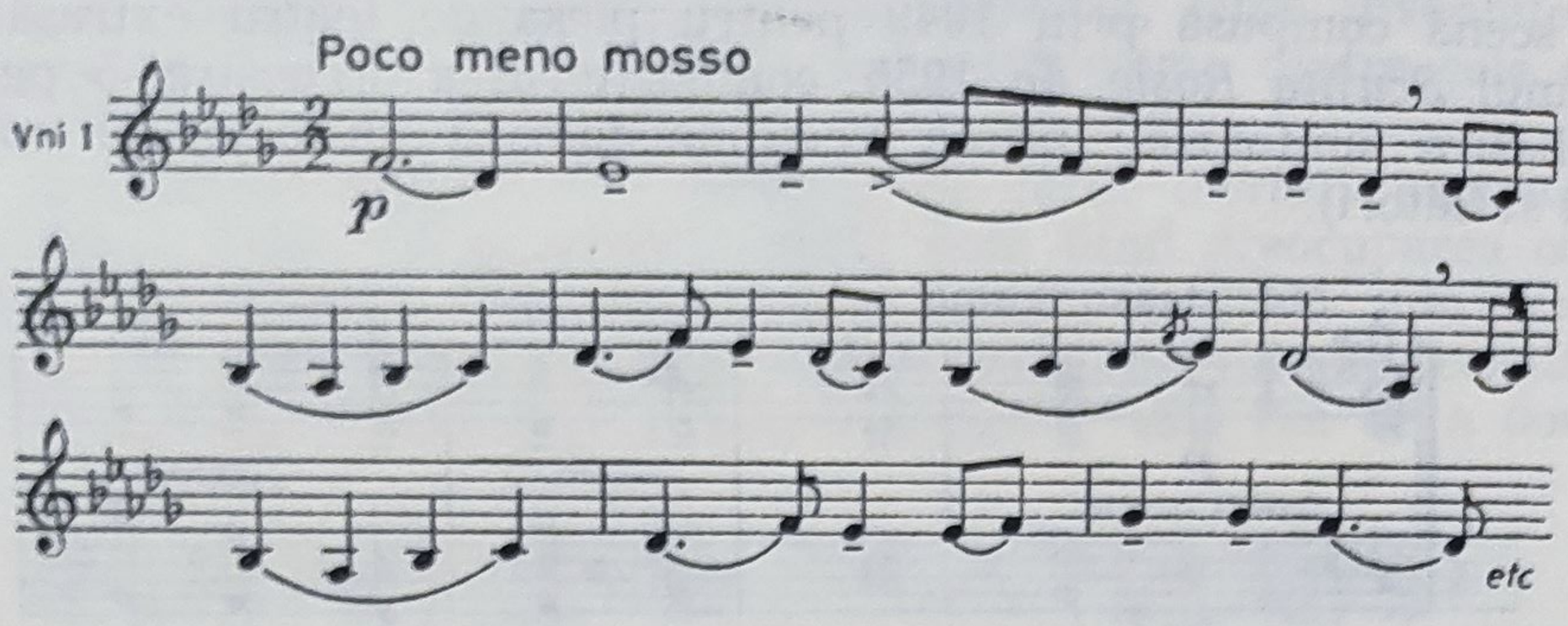
Simfonia I (*la* minor — 1955) în 4 părți, este lucrarea pentru orchestră cea mai importantă a compozitorului, avînd ca idee de bază lupta omului cu destinul și triumful final asupra acestuia. Terminată în anul morții maestrului George Enescu, lucrarea a fost închinată memoriei lui. *Simfonia* începe cu o introducere lentă în care apare la vocile medii și grave (viole și violonceli) tema destinului.



„Allegro appassionato" în $\frac{4}{4}$ debutează cu o temă energică, ritmată, intonată de întreaga orchestră la unison, în contrast evident cu tema depresivă din introducere.



A doua temă are caracter liric, meditativ.



Primul motiv al temei secunde servește ca frază conclusivă a expoziției.

În dezvoltare apar toate temele introducerii și ale expoziției, pe rînd, mai întîi fiecare separat, apoi suprapuse contrapunctic, cu o dominare tot mai pronunțată a temei destinului.

Partea a II-a („Andante"), concepută în forma de sonată, este un cîntec al resemnării, dar și al speranței. Tema I a „Andantelui", precum și alte elemente melodice sînt legate de folclorul românesc prin anumite inflexiuni modale.

Partea a III-a, Scherzo („Allegro), este realizată în cadrul strict al formei clasice în 2 secțiuni.

Partea a IV-a, „Moderato-Allegro-Allegro-Moderato e maestoso", începe printr-o introducere, în care un scurt motiv ritmic, ca un semnal al conflictului tematic ce va urma, este întrerupt de brusca apariție, la vocile grave ale orchestrei, a motivului destinului, care apoi se amplifică prin repetare pînă la un punct culminant.

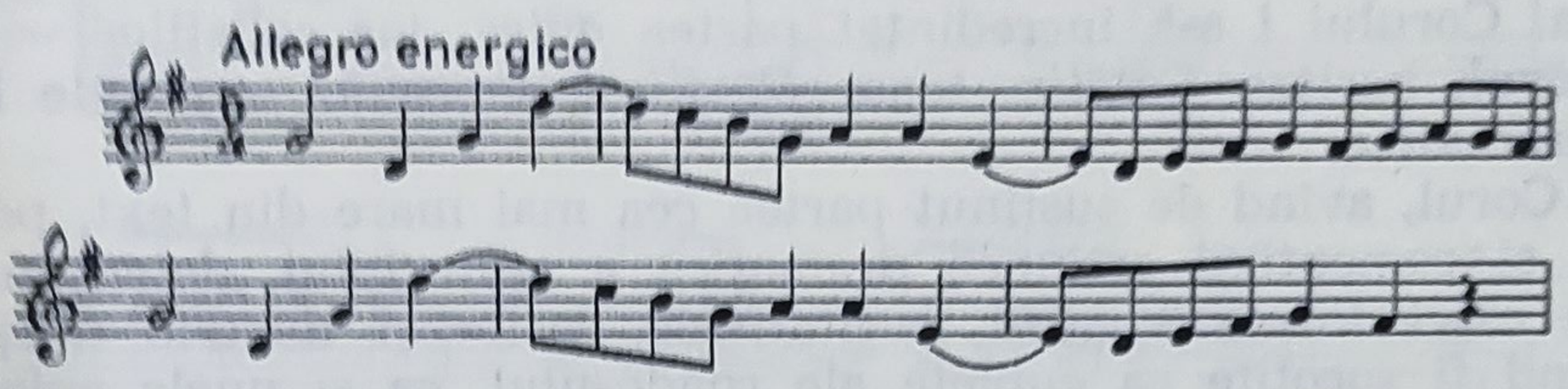
În „Allegro moderato e maestoso", tema principală a finalului simfoniei, în caracterul unui marș al victoriei, se desfășoară solemn în 4 fraze ample, cu intrări succesive a diferitelor grupuri instrumentale. Tema a II-a, de fericită inspirație, amintind prin expresivitatea ei de muzică psaltică, este un imn de mulțumire pentru victorie.

După o bogată dezvoltare la care participă numai motivele temelor din final, orchestra intonează în plină sonoritate tema principală a finalului și apoi în sonoritate scăzută tema secundă. Apariția temei destinului în Coda este urmată de tema vestirii, simbolizînd victoria finală asupra destinului.

Rapsodia Română, nr. 1 (în *sol* major — 1958). Folosește un material tematic din mai multe părți ale țării. Debutează cu un canon al cornilor la 4 voci, imitînd buciumele din munții Apuseni.

Urmează expunerea unor colinde, originare din aceeași regiune. Apoi cîntece de dragoste din Oltenia, Muntenia și, în sfîrșit, hora bătrînească, sîrba, brîul și rustemul.

Simfonia concertantă (în *sol* major) *pentru pian și orchestră* (1959), conține 3 părți : „Allegro energico" în $\frac{5}{4}$, în forma sonată. Tema întîi, cu caracter viguros în atmosfera de bună dispoziție, este inventată într-un ritm de dans popular.



Celelalte două părți — Andante și Final — sînt mai puțin caracteristice.

Rapsodia Română, nr. 2 (1962), folosește, ca și prima rapsodie (din 1958), un material folcloric din mai multe regiuni ale țării.

Simfonia II-a „Pentru pace", cu cor de femei (1963) are următorul program literar : trăind tragedia celor două războaie mondiale, ca toți cei din generația sa, autorul își propune să zugrăvească în această simfonie suferințele fără sfîrșit ale popoarelor care contra voinței lor au fost împinse la măcel, ca și aspirațiile lor cele mai înalte, care în epoca noastră tind să devină realitate — visul de aur al omenirii — Pacea.

Lucrarea este alcătuită dintr-o introducere lentă, un „Allegro agitato", Partea a II-a „Allegro sarcastico", Partea a III-a — „Passacaglia" (Andante) și Partea a IV-a (Allegro moderato).

Simfonia de cameră pentru instrumente cu coarde (1965) este o lucrare în patru părți :

Prima parte („Allegro appassionato") în formă de sonată, a doua parte („Allegro scherzando") în formă de scherzo pe un ritm popular, trio, care (în l'isstesso tempo) introduce o tematică lirică (cu arcușele). Partea a III-a („Andante mosso") în formă de sonată.

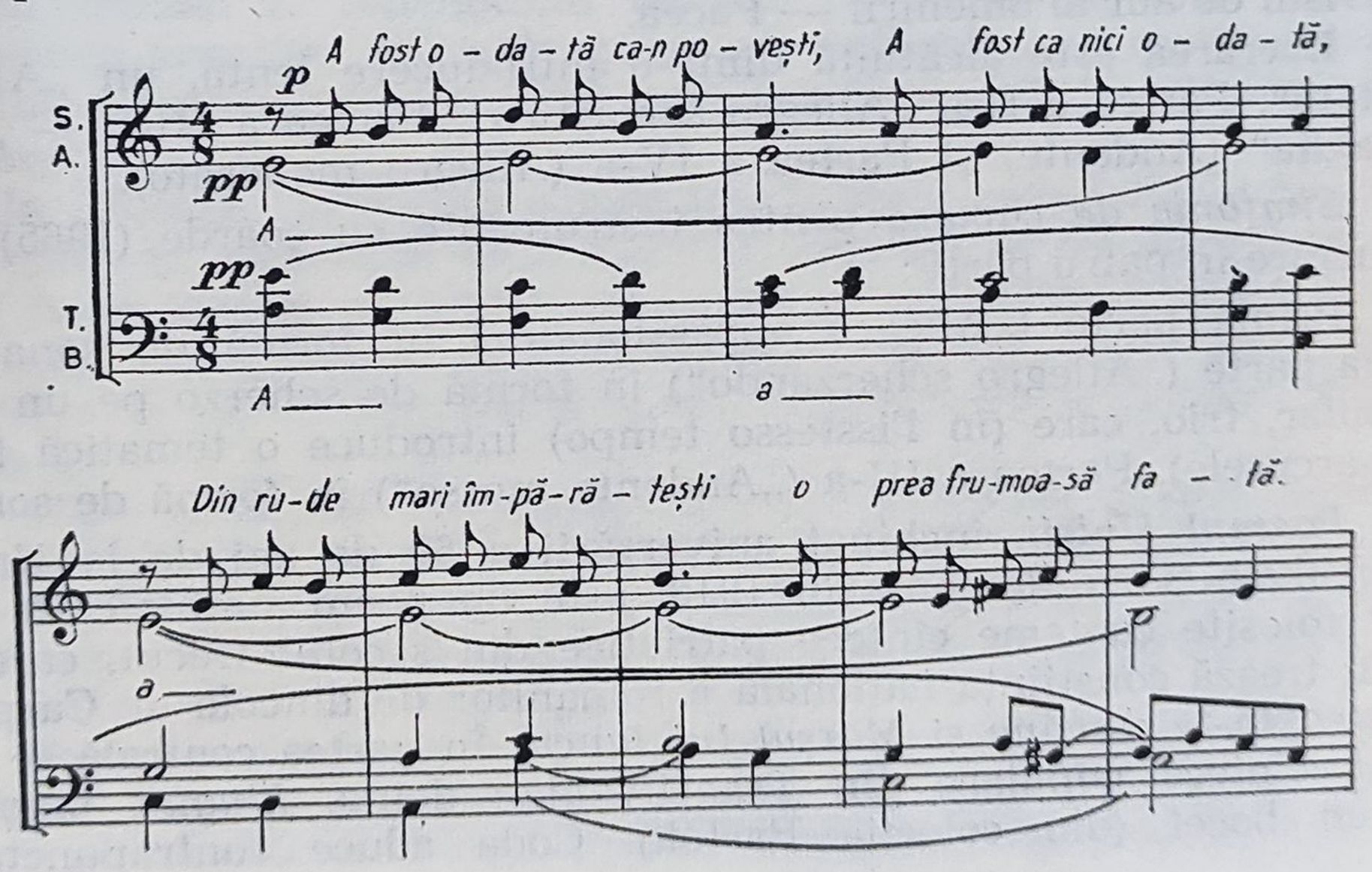
Poemul Unirii, închinat aniversării a 60 de ani de la Unirea Transilvaniei cu România în 1918, este un poem simfonic în care sînt folosite ca teme cîntece patriotice din secolul trecut, care au ținut trează conștiința națională a românilor de dincolo de Carpați : *Deșteaptă-te române* și *Marșul lui Iancu*. În partea centrală se aud două cîntece populare din Transilvania : doina, *Mugur, mugurel* și un bocet (din colecția Bartók). Coda aduce contrapunctarea

Horei Unirii peste unul din frumoasele cîntece contemporane închinate Republicii — *Republică, măreață vatră* de Ioan Chirescu.

Dintre lucrările vocal-simfonice ale lui N. Brînzeu — cantata *Sărbătoare* (1937), poemul *Trecut-au anii* (1939), cantatele *Închinare* (1966) și *Manole* (1966) — cea mai importantă este oratoriul *Luceafărul*, pentru soliști, cor și orchestră, folosind ca text versiunea integrală a poemului lui Mihai Eminescu (1972).

Oratoriul are în linii mari forma de rondo, cu introducere și Coda. Corului i s-a încredințat partea epică, iar soliștilor — *Luceafărul*, bariton *Cătălin*, tenor *Cătălina*, soprană — părțile lirice și dramatice.

Corul, avînd de susținut partea cea mai mare din text, povestind și comentînd acțiunea dramatică a oratoriului, determină în linii mari forma lucrării, recitativele, ariile și duetele soliștilor putînd fi socotite ca cuplete ale rondo-ului, ca și unele episoade corale, care aduc diversiunea necesară după expunerea repetată a refrenului. Domină stilul polifon, îndeosebi la cor ; textul este cîntat — pentru a se auzi cu o cît mai mare claritate — numai de o singură voce, celelalte cîntînd melodii secundare fără text. Numai în fugato și în unele cuplete omofone, corul întreg pronunță cuvintele. Originală ca structură formală, mai consistentă ca substanță muzicală în părțile corale, lucrarea nu se ridică la înălțimea artistică a poemului enescian, în lipsă de forță expresivă mai ales a părților solistice ; stilul ei postromantic păcătuiește printr-o oarecare dulcegărie melodică și o armonie convențională. Iată și cîteva exemple :



Maestoso

mf

Din sfe - ra mea ve nii cu greu Ca

Coarde *pp*

să-ți ur-mez che - ma - rea, lar ce-rul es-te ta - tăl

meu și mu - mă-mea e ma - rea.

f

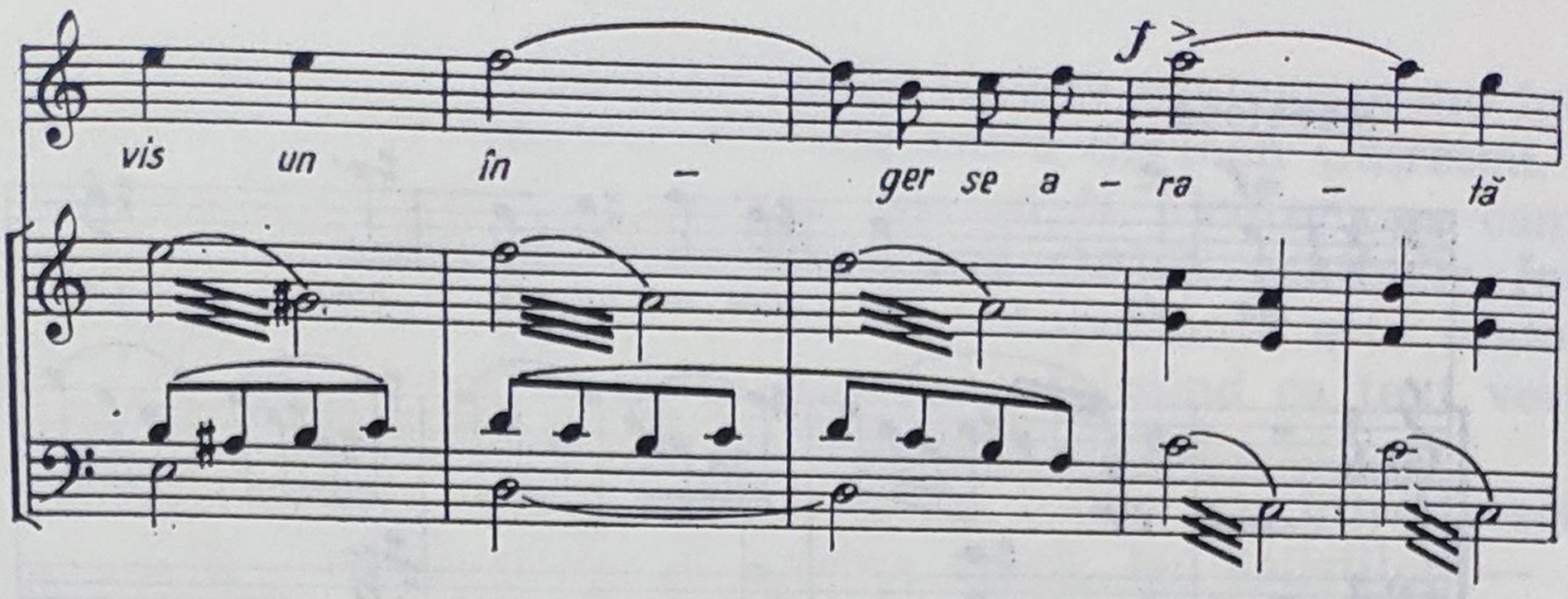
mf

etc.

Più mosso con passione

p

O, ești fru-mos cum nu - ma-n



În afară de *Mona Vanna* (1934), scenă lirică extrasă din piesa lui M. Maeterlink (Premiul II „George Enescu") și pe lîngă muzica de scenă la piesele *Scufița Roșie* (1949), *Aladin și lampa minunată* (1958) și pe lîngă vodevilul *Piatra din casă* (V. Alecsandri) și opera comică *Dragostea triumfă* (pe un libret de Gh. Haiduc — 1968) Nicolae Brînzeu a scris și două opere : *Săptămîna luminată* (pe un libret de Constantin Pavel, după piesa lui M. Săvulescu) — 1942, și *Cruciada copiilor* (după piesa lui Lucian Blaga — 1961), dintre care numai prima a fost pînă în prezent executată, obținînd cu ocazia premierei ei în 1942, la Opera din București, un succes real, la care, în afară de forța dramatică a piesei, a contribuit desigur și tensiunea creată de comentariul muzical unitar ca stil, datorîndu-se în bună parte faptului că, potrivit acțiunii compozitorul s-a menținut în cadrul aceleiași ambiance muzicale.

Săptămîna luminată, dramă muzicală într-un act, este realizată cu ajutorul tehnicii wagneriene a desfășurării continue a „acțiunii" muzicale, forma generală fiind astfel aceea a unui poem simfonic, folosind pentru partea vocală recitativul, orchestrei fiindu-i încredințată întreaga prezentare simfonică a motivelor caracteristice.

Motivele simfonice sînt în cea mai mare parte concepute de compozitor, unele în stilul muzicii populare (motivul milei, al cîntecului de jale, al raiului), altele avînd un caracter universalist (motivul destinului, al morții, al neliniștii, al deznădejdei), Nicolae Brînzeu folosind și citate autentic populare, un colind bănățean din colecția Tiberiu Brediceanu, un bocet din colecția Bartók. Din psaltirie s-a scos motivul judecății, al iadului. Motivul nopții este alcătuit după cîntecul unui cerșetor din Bistrița-Năsăud.

Cruciada copiilor (1961) este o dramă muzicală în 3 acte, în care compozitorul continuă stilul muzical al *Săptămînii luminate* cu leitmotive de invenție proprie, dar în spiritul folclorului românesc, sau cu leitmotive extrase din muzica psaltică.

În domeniul muzicii de cameră, Nicolae Brînzeu a compus în afară de *Cvartetul pentru pian și coarde*, amintit la începutul acestui studiu, următoarele lucrări :

— *Sonata pentru clarinet și pian* (1961)
— *Sonata pentru pian* (1965)
— *Sonata pentru corn și pian* (1965)
— *Sonatina pentru vioară solo* (1966)
— *Sonata pentru violoncel și pian* (1970)

la care se adaugă și cîteva lieduri pe versurile mai multor poeți români, stilul lucrărilor camerale nefiind deosebit de cel al celor simfonice.

SIGISMUND TODUȚĂ (17.V.1908)

Sigismund Toduță este unul dintre acei compozitori de frunte ai generației născute între 1900—1925, care prin întreaga sa operă muzicală, realizată printr-o evoluție rectilinie, demonstrează posibilitatea creării unor lucrări reprezentative, pe baza atașamentului constant la ideea școlii naționale.

Rolul preponderent al modurilor arhaice în melodie și armonie, inflexiuni melodice de provenienţă folclorică și structură polifonă sînt trăsăturile stilistice fundamentale ale muzicii sale, încă de la prima lucrare, *Eglogă pentru orchestră*, scrisă în 1933 (precedată desigur de alte lucrări de școală) ; ea îl arată pe compozitor deja pe deplin stăpîn în mînuirea mijloacelor de realizare a unor piese simfonice complexe.

Autorul prezentului studiu, scriind într-o altă lucrare despre Toduță [1], a arătat că un alt izvor al stilului său melodic îl constituie, în afară de muzica populară românească din Transilvania, cîntecul gregorian, pe care compozitorul a avut prilejul să-l studieze la Academia Santa Cecilia din Roma (unde a urmat după absolvirea Conservatorului din Cluj-Napoca).

Dată fiind aceeași structură diatonică, proprie atît melodiilor gregoriene, cît și celor populare românești arhaice — exceptînd pe acele ce conțin unele formule cromatice, caracteristice anumitor tipuri melodice cu trepte mobile, pe care Toduță le folosește în special în ultima sa perioadă de creație — elementele ambelor stiluri melodice se îmbină în unele din creațiile sale în mod armonios,

---

[1] *Studii și eseuri*, București, 1974, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor, cap. XII, pag. 214—218.

fără a se putea face întotdeauna o distincție precisă între cele două surse de inspirație. Excepție fac acele cazuri în care structura metrico-ritmică a temelor arată în mod evident influența predominantă a muzicii populare.

Este de remarcat faptul că în lucrările unor compozitori români, polifonia nu se datorește mai ales influenței germane, cum în mod greșit se crede de către unii, cazul lui Sigismund Toduță fiind concludent în privința aceasta, continuînd scriitura contrapunctică a lui Gh. Dima, I. Mureșianu și M. Negrea, care devenise o tradiție pentru compozitorii transilvăneni, dar studiind și la Roma, el și-a format gîndirea polifonă și sub influența maeștrilor săi, Ildebrando Pizzetti și Alfredo Casella, ambii reprezentanți de seamă ai curentului neoclasic din Italia. Dată fiind cantabilitatea temelor sale de lungă respirație, dezvoltarea lor în forme muzicale mai ample, într-un stil polifon, este mai adecvată spiritului acestor melodii decît tratarea lor acordic-verticală, caracteristică mai mult omofoniei armonice clasico-romantice. Din cauza cantabilității vocale a temelor sale, Toduță folosește cu precădere și în dezvoltarea tematică a simfoniilor tehnica contrapunctică. Din preferința pentru această tehnică, compozitorul face uz în mod frecvent de formele Barocului : passacaglia, ricercar, fugă, canon, preludiu etc.

Sigismund Toduță a cultivat cu egal succes toate genurile muzicale ; fondul expresiv al lucrărilor sale, în funcție de genul căruia îi aparțin, prezentînd într-un mod mai subliniat cînd un caracter epic — ca de pildă în simfonii — cînd unul liric, propriu mai ales lucrărilor sale vocale și instrumentale de cameră. Deși compozițiile de mari proporții ale lui Sigismund Toduță, — ca simfoniile și oratoriul *Miorița* — arată, mai ales în punctele de culminație, o certă tensiune dramatică, totuși dramatismul, tragicul, pasiunea — deși prezente în unele pagini ale simfoniei *Ovidiu*, precum și în partea mediană a *Sonatei pentru vioară și pian* — nu sînt prea caracteristice structurii sale sufletești, de care de altminteri sînt străine nostalgia și efuziunile lirice de tip romantic. O reținere bărbătească în tălmăcirea stărilor emoționale conferă muzicii sale adeseori un caracter predominant meditativ, lăsînd loc în numeroase lucrări, bineînțeles, și pentru exprimarea bunei dispoziții la diferite grade de intensitate.

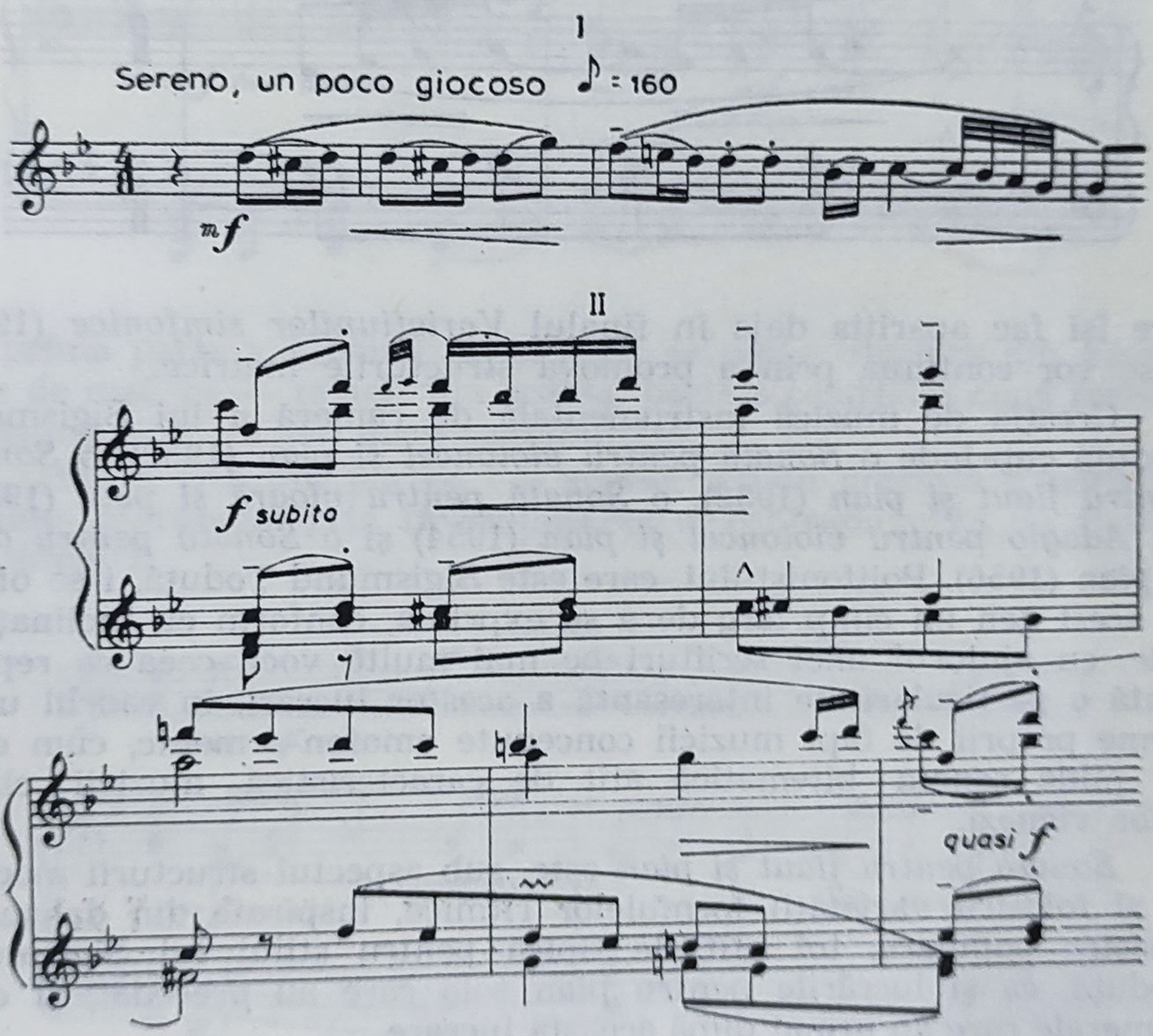
Opera muzicală a lui Sigismund Toduță demonstrează că, păstrînd în mod consecvent caracteristicile fundamentale ale structurii melodice de tip folcloric, se poate reda un conținut bogat cu mijloace de expresie derivate din substanța muzicii populare, aparent simple.

Dat fiind că creația lui Toduță, de-a lungul activității sale componistice, nu prezintă modificări mai însemnate de stil, ea poate fi prezentată nu în ordine cronologică, ci pe genuri.

Stilul compozițiilor sale pentru pian : *Passacaglia* (1943), *Sonatina* (1950), *Suita de cîntece și dansuri românești* (1951), *Preludiu, Coral* și *Toccata* (1975) — dintre care primele două sînt binecunoscute — are aceeași sursă comună : cîntecul și dansul popular.

Passacaglia este clădită pe melodia unui cîntec de stea, păstrînd în variațiuni aceeași structură modală ce este proprie temei de obîrșie populară. În cadrul unei forme de proporții mai reduse (XIII variațiuni), această lucrare prezintă deja toate caracteristicile principale ale muzicii lui Toduță.

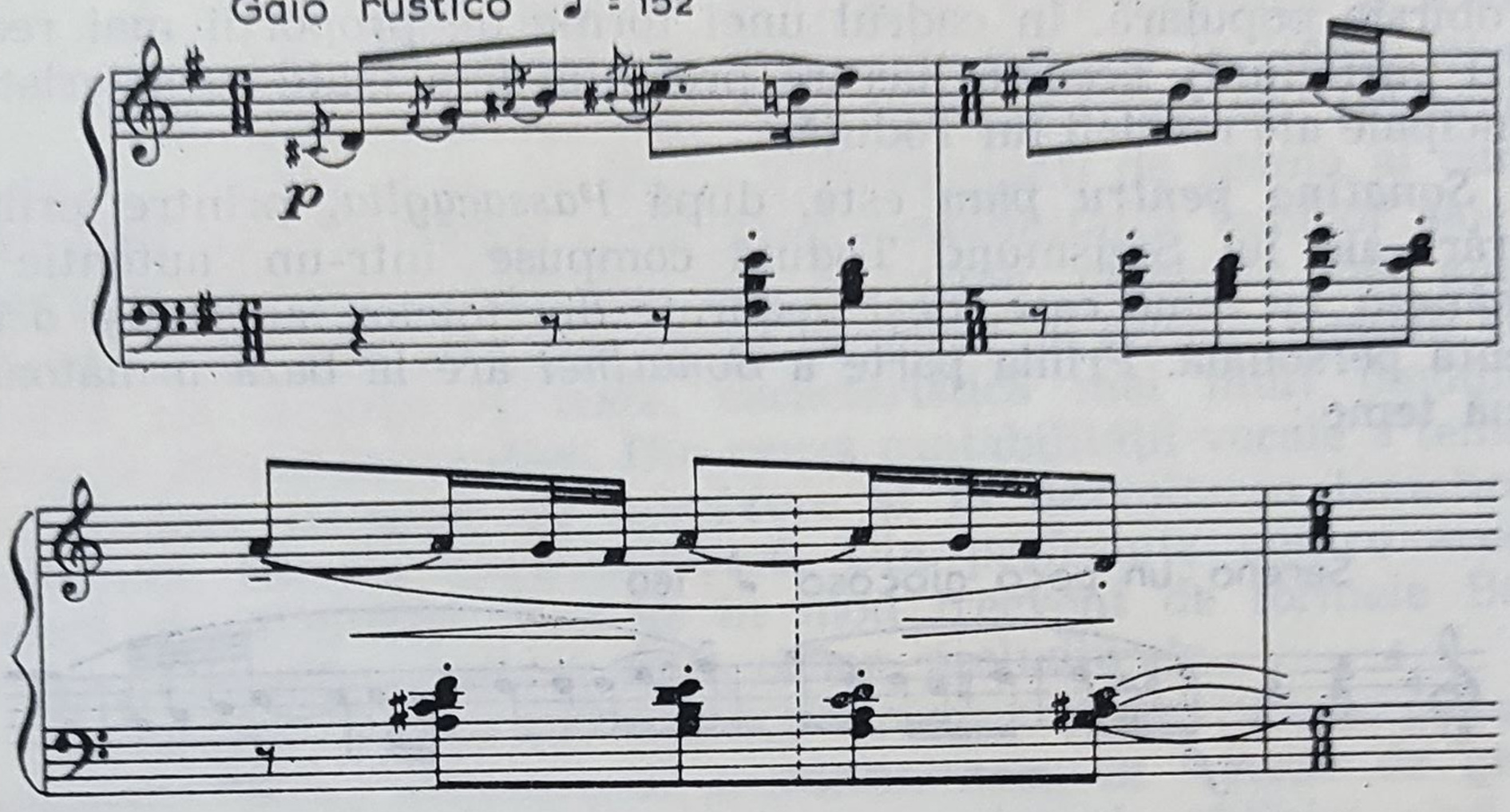
Sonatina pentru pian este, după *Passacaglia*, printre primele lucrări ale lui Sigismund Toduță compuse într-un autentic stil românesc, cu teme care, deși inspirate din folclor, au totuși o amprentă personală. Prima parte a *Sonatinei* are la bază următoarele două teme :



Partea lentă constituie un ciclu de variațiuni ornamentale pe tema unui cîntec în stil popular. În *Final* (rondo monotematic), compozitorul folosește teme cu caracter dansant, dintre care prima este concepută în măsură de $\frac{6}{8} + \frac{5}{8}$, reprezentînd din acest punct de vedere o urmare a predilecției autorului pentru structurile metrice atipice $\left(\frac{5}{8}, \frac{7}{8}, \frac{9}{8}, \frac{10}{8}, \frac{11}{8}\right.$ etc.$\left.\right)$

III

Gaio rustico ♪ = 152



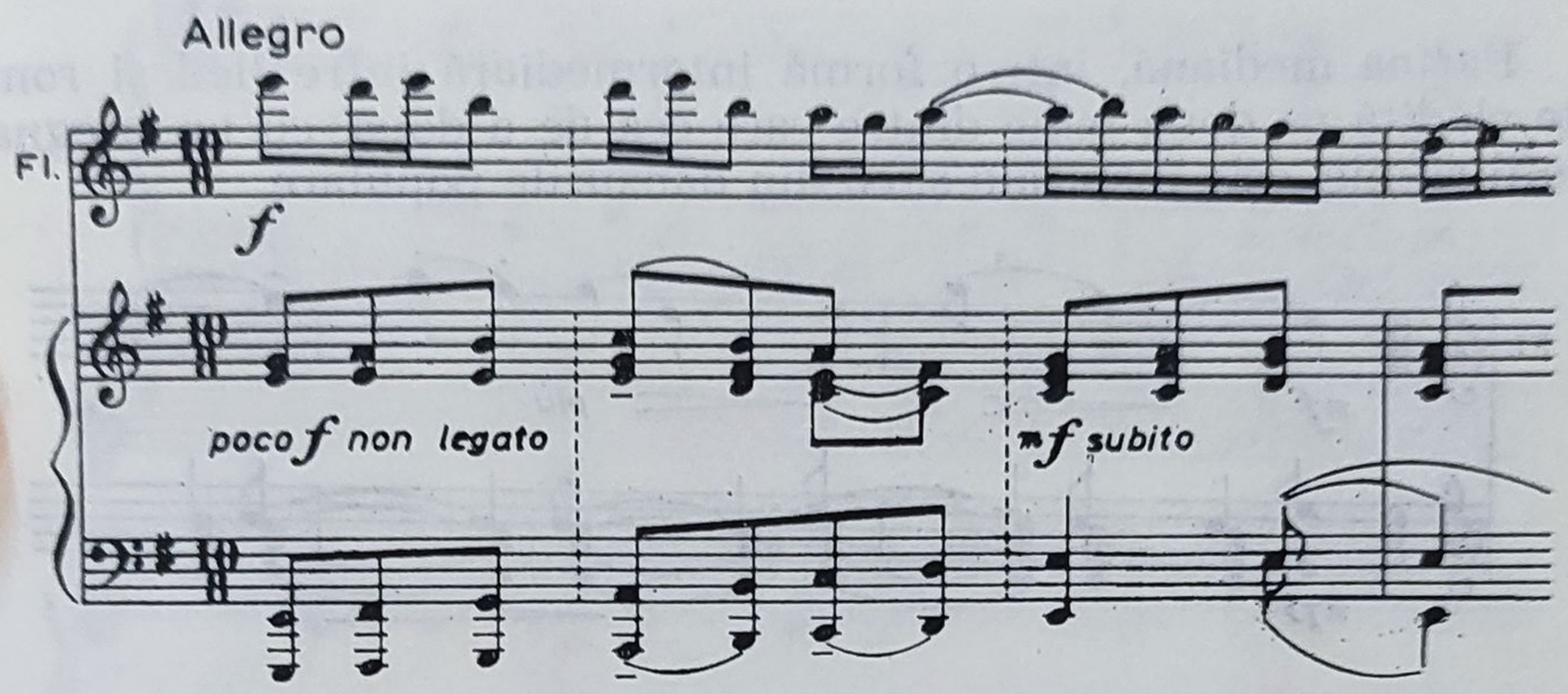
care își fac apariția deja în finalul *Variațiunilor simfonice* (1940) și se vor continua prin a promova structurile metrice.

Creația de muzică instrumentală de cameră a lui Sigismund Toduță cuprinde o *Sonată pentru violoncel și pian* (1952), o *Sonată pentru flaut și pian* (1952), o *Sonată pentru vioară și pian* (1953), un *Adagio pentru violoncel și pian* (1954) și o *Sonată pentru oboi și pian* (1956). Polifonistului, care este Sigismund Toduță, i se oferă în acest gen un cîmp larg de a se exprima, conform cu înclinațiile sale, cu ajutorul unei scrituri pe mai multe voci, ceea ce reprezintă o particularitate interesantă a acestor lucrări, în cadrul unor forme proprii de fapt muzicii concepute omofon-armonic, cum este de pildă sonata bitematică atît de caracteristică muzicii clasicilor vienezi.

Sonata pentru flaut și pian este, sub aspectul structurii modale și al folosirii varietății formulelor ritmice, inspirate din dansurile noastre populare, tot atît de tipică pentru stilul lui Sigismund Toduță, ca și lucrările pentru pian solo care au precedat, și cele camerale care au urmat după această lucrare.

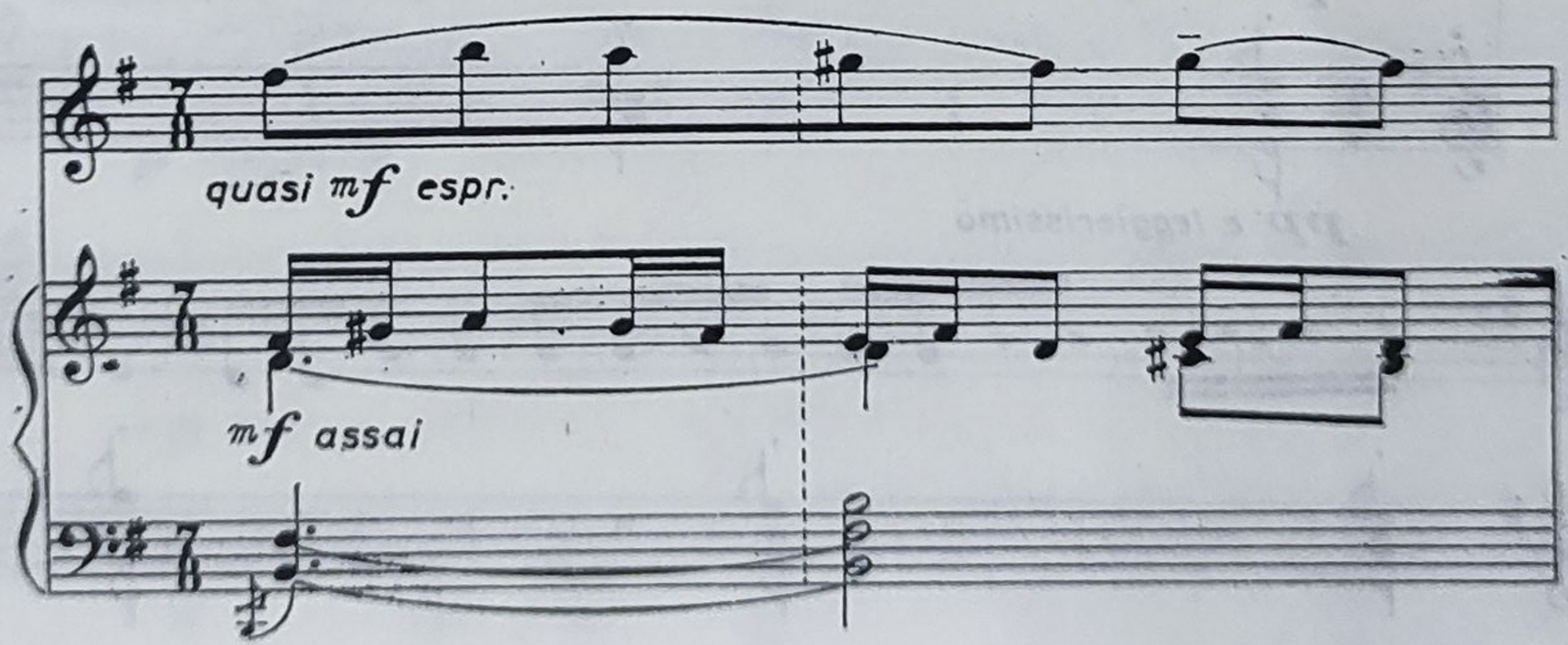
Mai trebuie remarcat că, în timp ce materialul tematic al primelor 3 simfonii este în bună parte inventat pe baza cîte unui fragment al unui cîntec popular sau al unei cîntări gregoriene, asupra stilului muzicii sale camerale gregorianul nu a exercitat nici o influență, neavînd comun cu stilul cîntării gregoriene, decît structura pur diatonică a melodiei, care, în *Sonata pentru flaut*, ca și în celelalte sonate ale compozitorului, își are sursa în muzica populară.

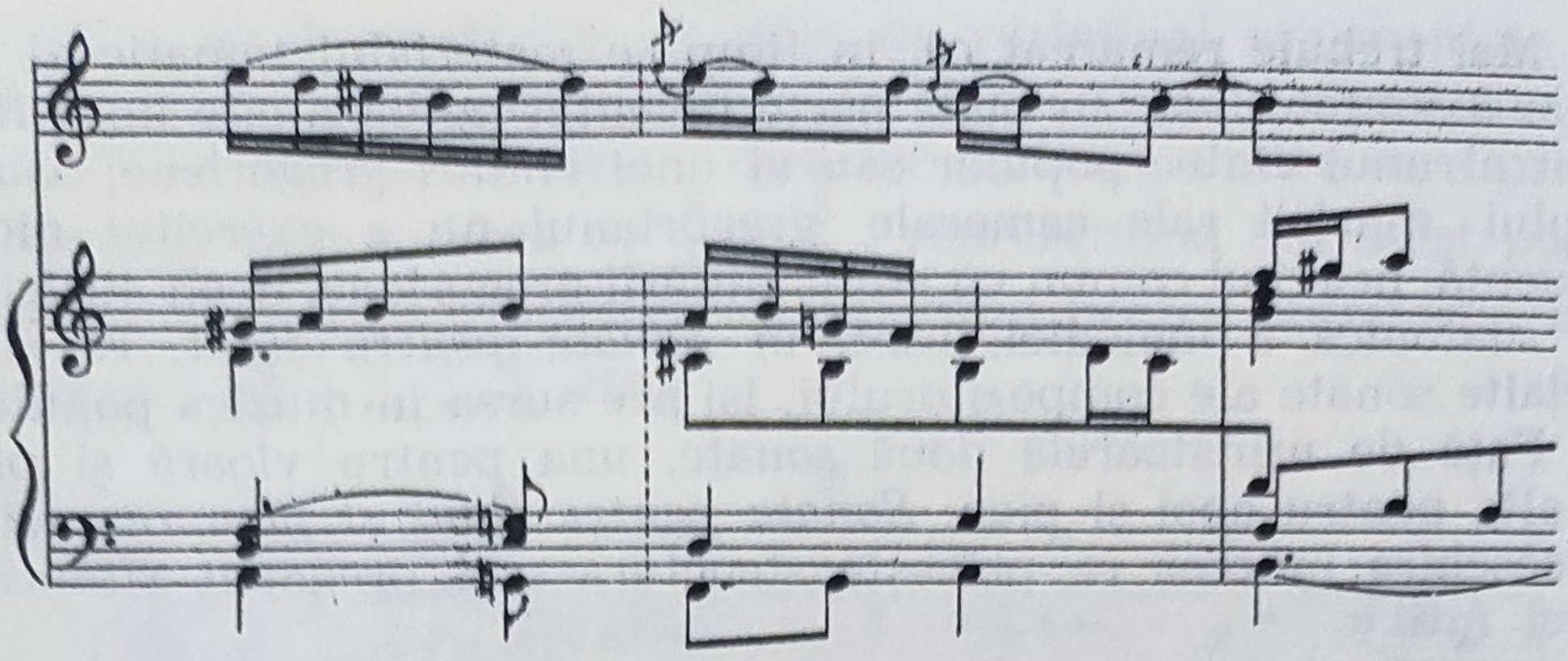
Față de următoarele două sonate, una pentru vioară și pian, iar alta pentru oboi și pian, *Sonata pentru flaut și pian* reprezintă o deosebire în ceea ce privește structura mai pregnant ritmică a temei întîi



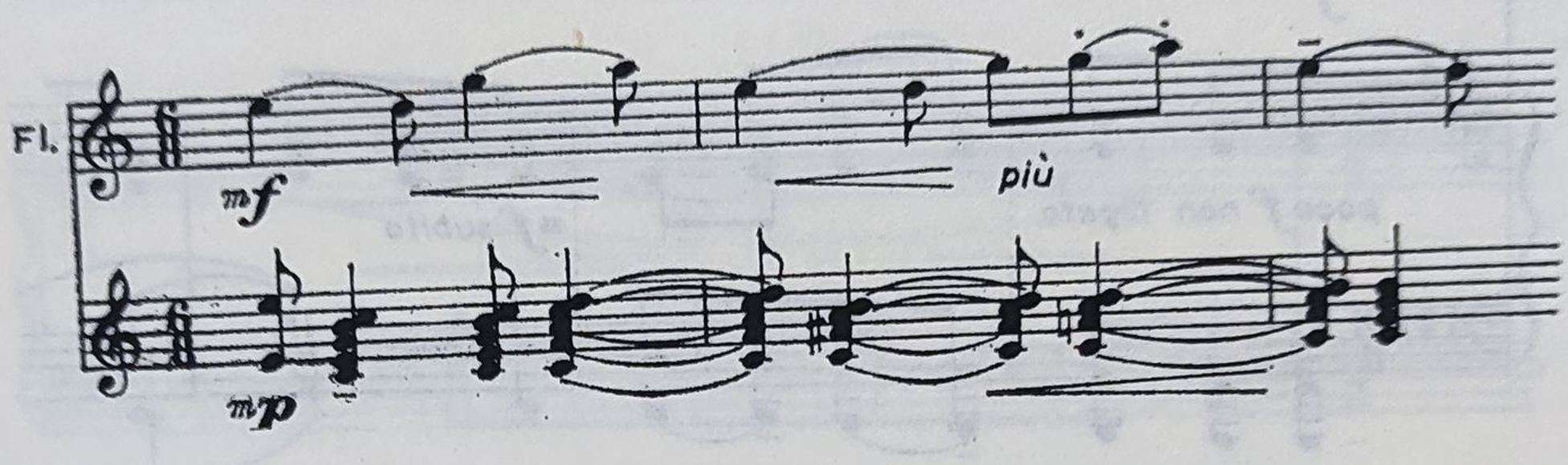
din prima parte a lucrării. După cum se poate constata din exemplele de mai jos — temele din aceeași parte a celorlalte două lucrări se disting printr-o mai mare cantabilitate.

Tema a II-a din partea I a acestei sonate prezintă o particularitate interesantă prin înveșmîntarea ei contrapunctică cu motive ale temei I.



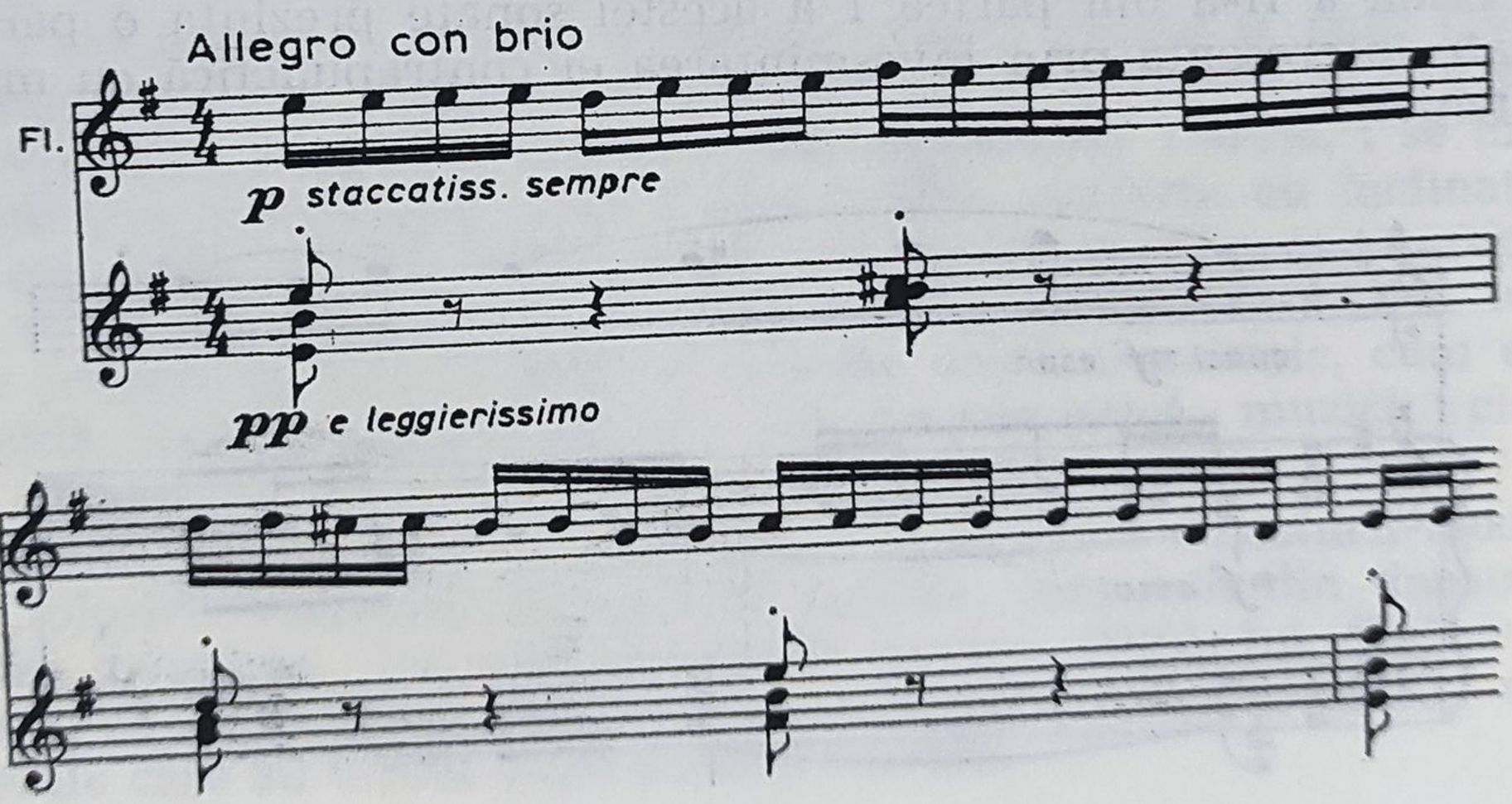


Partea mediană, într-o formă intermediară între lied și rondo, este clădită pe două teme dintre care cea de a doua, cu un pregnant profil ritmic, este inspirată și ea din dansurile populare.



Partea a III-a, finalul, în formă de rondo, are un caracter apropiat de cel al unei toccate, la care contribuie mai ales partea pianului.

III



Următoarea lucrare camerală, *Sonata pentru vioară și pian*, este alcătuită tot din trei părți, cu deosebire că are o formă mai amplă decît aceea a sonatei precedente. În timp ce structura armonică a *Sonatei pentru flaut* rămîne tot timpul încadrată în modal, *Sonata pentru vioară și pian* are o structură armonică mai complexă și mai colorată. Prima temă a părții întîi face parte din acele teme cantabile ce sînt atît de frecvente în creația lui Sigismund Toduță.

TEMA I

Un poco espr. ♩ = 134

Vni

p

p

Armonia colorată se poate constata între altele și din tema a II-a a părții întîi.

TEMA II

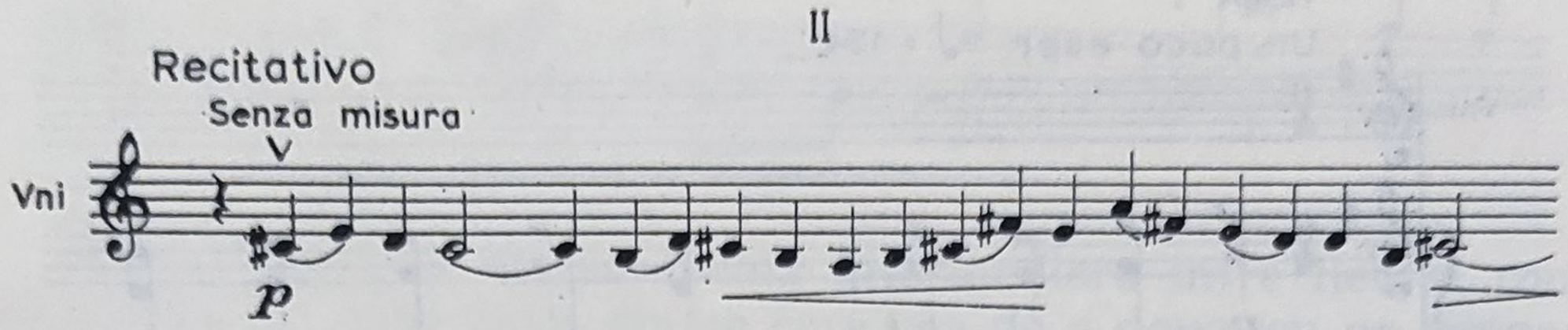
Andantino mosso

p tranquillo

mp un poco cantabile

Partea a II-a (mediană), *Recitativo*, liberă ca ritm și împărțire metrică — purtînd indicația de „senza misura" —, reprezintă una din cele mai expresive părți lente scrise de compozitor ; patetică și dramatică, ea constituie oarecum o excepție în creația lui Toduță, caracterizată în general printr-o oarecare reținere a modului de exprimare. După cîteva măsuri introductive ale pianului, vioara intonează o melodie în caracterul unei arhaice balade populare.

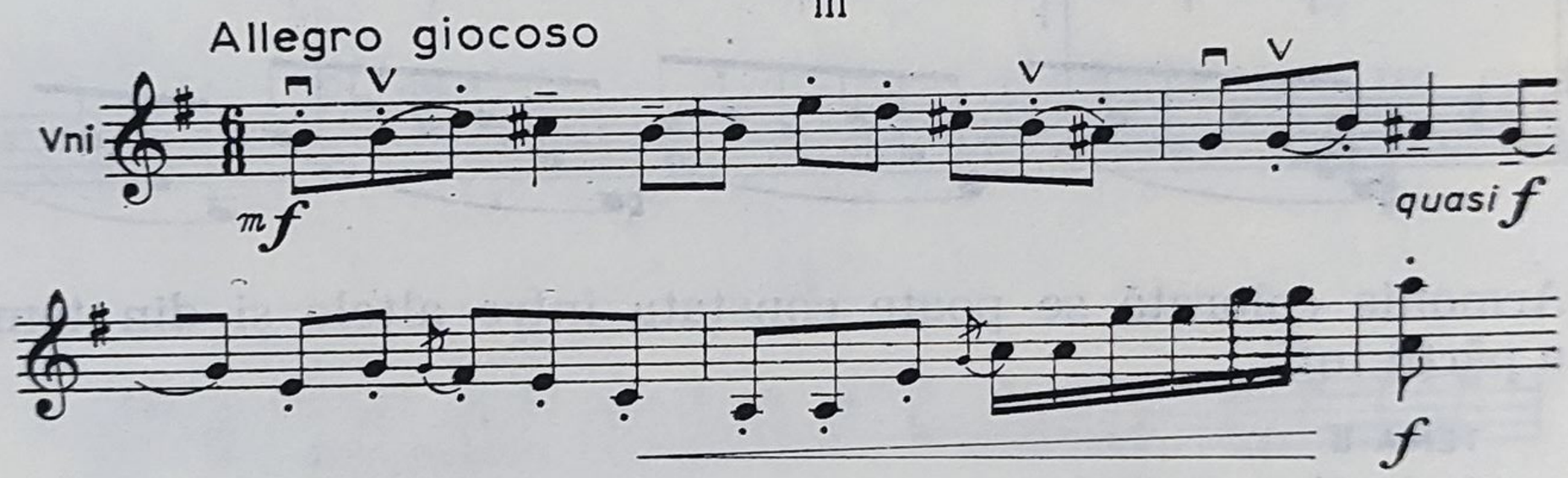
II



Dramatismul acestui *Recitativo* este intensificat și printr-o continuă alternare între părțile pianului solo și acelea în care pianul întregește sensul expresiv al viorii, rezultînd astfel un dialog în care și contrastele de sonoritate contribuie la expresivitatea acestei părți mediane.

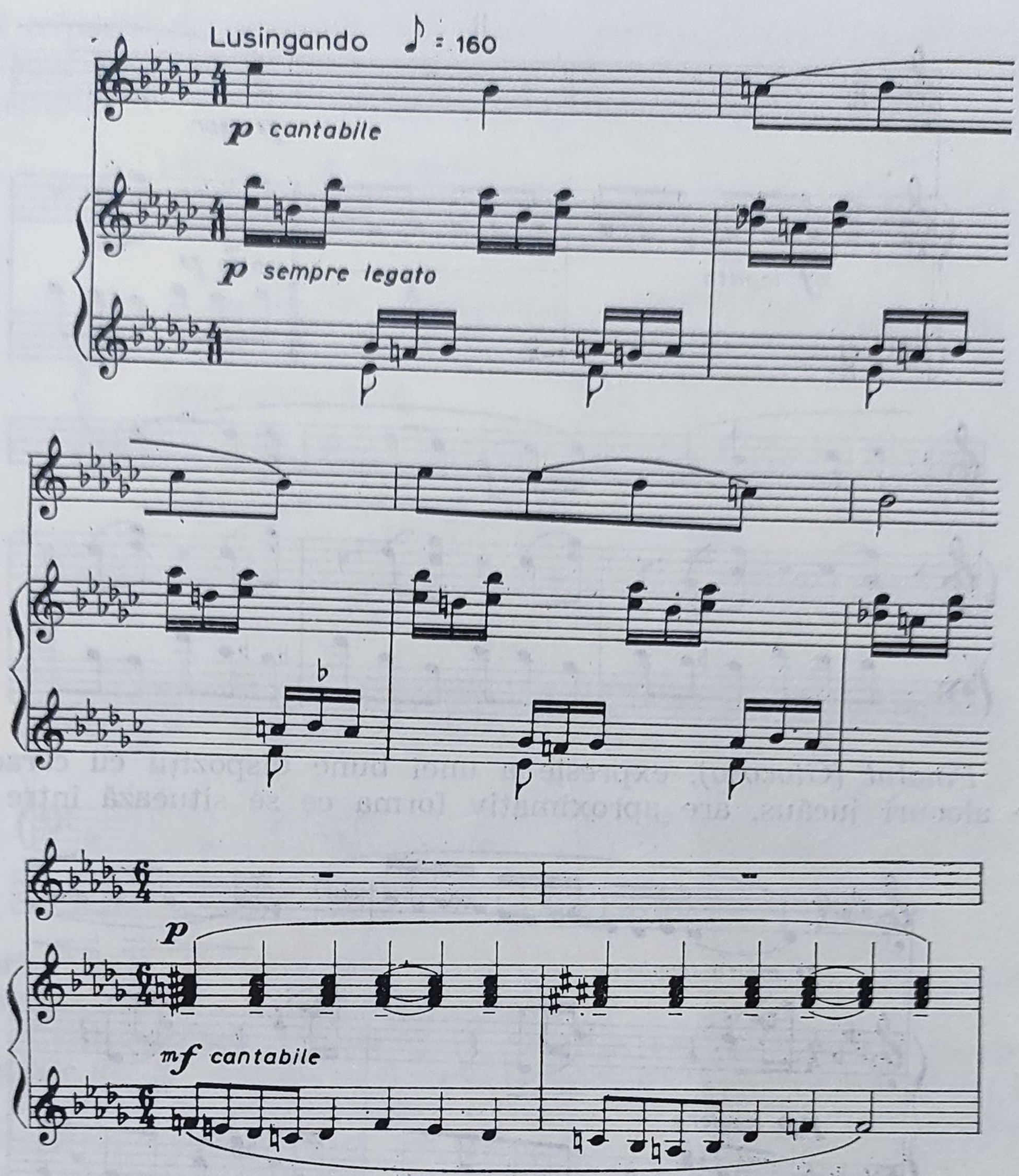
Partea a III-a — *Allegro giocoso* (finalul), în formă de rondo, este axată pe următoarea temă cu rol dominant,

III



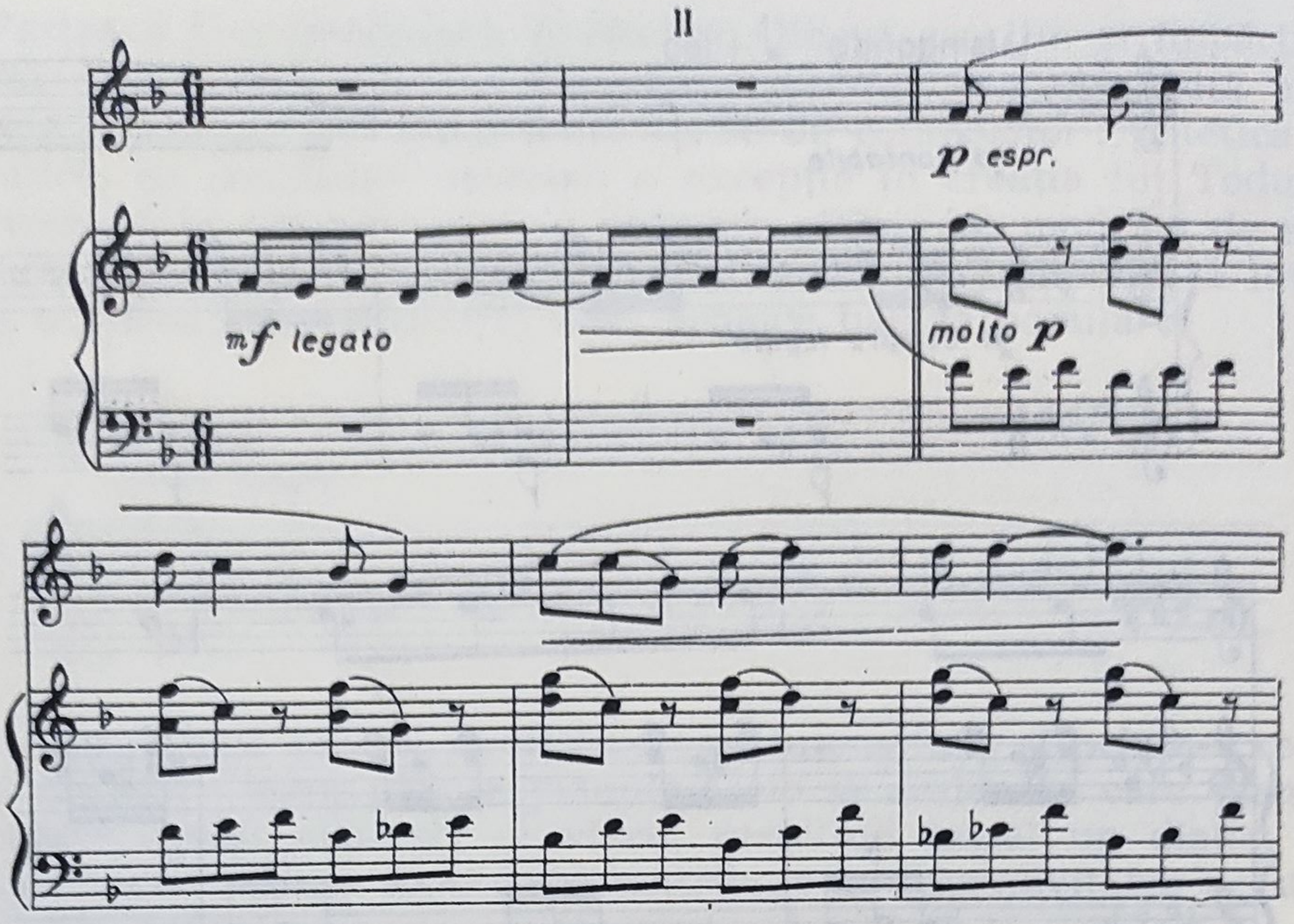
intervenind pe parcursul desfășurării ei și alte idei muzicale secundare, îndeplinind funcția de cuplet.

Cantabilitatea, caracterul aproape vocal al temelor inventate de Toduță nu se datorește numai structurii lor diatonice, ci și faptului că în mișcarea lor predomină mersul pe trepte alăturate, ceea ce aproape că a dispărut din muzica contemporană, în care microintervale alternează cu mari salturi ale melodiei. Cantabilitatea este proprie și *Sonatei pentru oboi și pian* (publicată în 1960 de casa de editură Hofmeister, Leipzig), cum se poate constata atît din prima temă și din a doua temă a părții întîi, cît și din toate celelalte teme

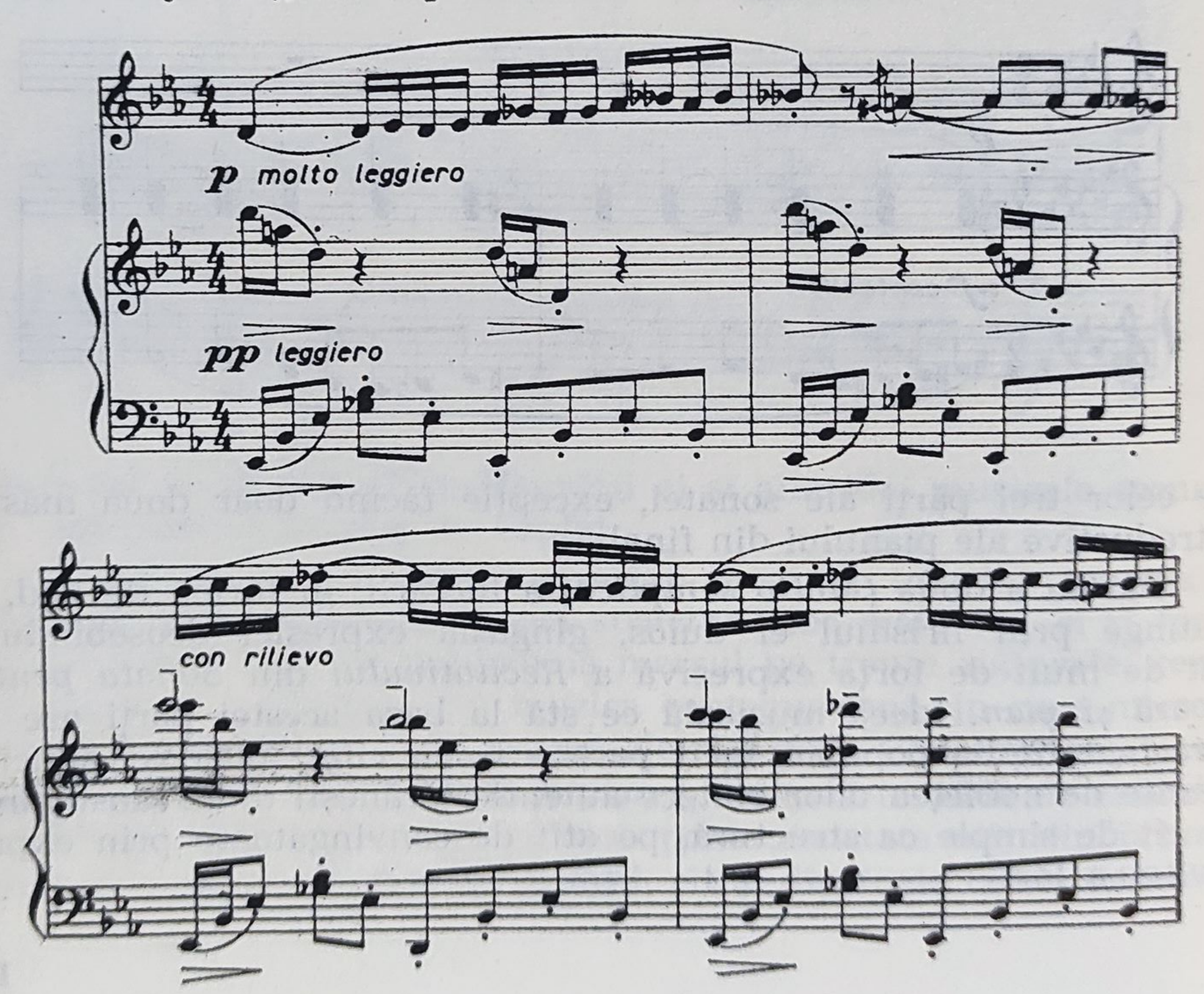


ale celor trei părți ale sonatei, excepție făcînd doar două măsuri introductive ale pianului din final.

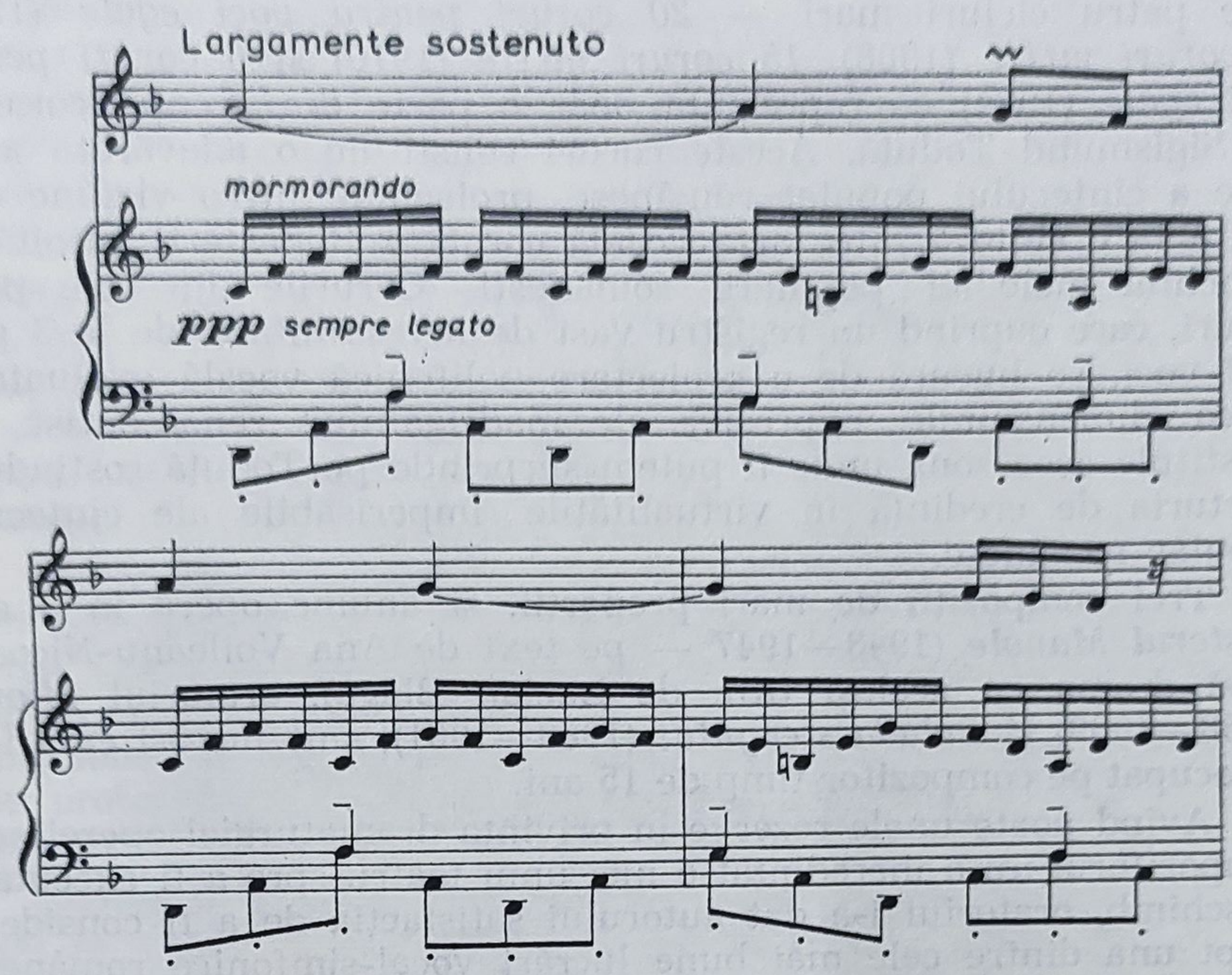
Partea a doua *(Molto semplice)* a lucrării, în formă de lied, se distinge prin lirismul ei duios, gingășia expresiei deosebindu-se atît de mult de forța expresivă a *Recitativului* din *Sonata pentru vioară și pian.* Ideea muzicală ce stă la baza acestei părți are un caracter atît de popular, încît pare a fi un citat folcloric, aducînd aminte de noblețea unor cîntece autentic țărănești din Transilvania, pe cît de simple ca structură, pe atît de convingătoare prin expresivitatea lor.



Finalul (Giocoso), expresie a unei bune dispoziţii cu caracter pe alocuri jucăuş, are aproximativ forma ce se situează între un



lied tripartit de proporţii mai mari şi forma de sonată-lied, în care în locul unei dezvoltări tematice apare o nouă idee muzicală destul de amplă,



repriza fiind alcătuită prin reapariţia temei I, într-o suprapunere sintetică cu tema I a primei mişcări.

Cantabilitatea temelor prin care se disting lucrările instrumentale ale lui Sigismund Toduţă constituie o însuşire muzicală care se potriveşte în mod deosebit cu genul liedului ; cu toate acestea, Toduţă nu a compus decît un număr redus de lieduri — poate din cauza că, înclinat din fire mai mult spre un mod de exprimare cu mijloacele muzicii instrumentale, versurile nu constituie un izvor necesar de inspiraţie pentru manifestarea lirismului său în lucrările corale şi vocal-simfonice ample.

Compuse între 1951 şi 1956, cele *Cinci lieduri* pe versuri de M. Eminescu, *Bureţii* pe versuri de Vlaicu Bârna, *Primăvara* pe versuri de Ilie Balea, *Dacă-aş fi*, pe versuri de Ion Brad, *Trei lieduri*, pe versuri de Lucian Blaga, *Patru cîntece populare pentru voce şi pian* au aceleaşi caracteristici de stil ca şi lucrările sale instrumentale compuse în aceşti ani.

Că Toduţă nu a rămas totuşi indiferent faţă de muzica vocală o dovedesc numeroasele sale lucrări corale *à cappella*, de structură

eminamente polifonă, în care măiestria sa contrapunctică a aflat un cîmp de manifestare deosebit de potrivită, dînd în unele din aceste piese corale o amplă dezvoltare cîte unei melodii populare. Cele patru cicluri mari — *20 coruri pentru voci egale* (1966), *10 coruri mixte* (1968), *15 coruri mixte* (1970) și *6 coruri pentru voci egale* (1974) — reprezintă doar o parte din creația corală a lui Sigismund Toduță. Aceste coruri constituie o adevărată antologie a cîntecului popular românesc, proiectată într-o viziune care aspiră la o sinteză între arta vocală corală a Renașterii, altoită pe trunchiul melodiei populare românești. Corurile din cele patru cicluri, care cuprind un registru vast de înveșmîntare, de la 3 pînă la 8 voci, se bucură de o proiectare polifonică vocală evoluată și evocă dimensiunile expresive ale madrigalului renascentist. Ele constituie acea zonă unde îl putem surprinde pe Toduță rostindu-și mărturia de credință în virtualitățile imperisabile ale cîntecului popular românesc.

Trei compoziții de mari proporții, și anume opera în 3 acte *Meșterul Manole* (1943—1947 — pe text de Ana Voileanu-Nicoară, după drama cu același titlu de Lucian Blaga), oratoriul *Miorița* (1958—1969) și *Balada steagului* (1960—1961), sînt lucrări care l-au preocupat pe compozitor timp de 15 ani.

Avînd poate unele rezerve în privința dramaturgiei operei sale, compozitorul nu a încredințat-o nici unui teatru spre a fi executată, în schimb, oratoriul i-a dat autorului satisfacția de a fi considerat drept una dintre cele mai bune lucrări vocal-simfonice românești.

Oratoriul *Miorița* se subdivide în 12 secțiuni care urmează fără întrerupere, muzica avînd, în funcție de text (în versiunea lui V. Alecsandri), cînd un caracter liric, cînd unul dramatic, elementul epic fiind prezent prin cîteva intervenții, în chip de comentar, ale corului.

Fiecare din aceste episoade are o construcție aparte, variind între libertatea recitativului — ca de pildă intervenția solistului în episodul al III-lea, pe textul *Mioriță laie* — și forme instrumentale riguros structurate, ca *Passacaglie* (episodul V), *Ricercar* (episodul VII), *Fugă* (episodul IX), *Rondo* (episodul XI).

Folosind în cursul desfășurării muzicale același limbaj unitar, compozitorul a adus cu această lucrare o nouă dovadă a posibilităților largi de exprimare a unui limbaj muzical ce-și are rădăcinile sale în folclor, modul personal de stilizare a elementelor sale fiind în funcție de necesitățile de tălmăcire muzicală a conținutului poetic al versurilor.

Cu toate că muzica acestui oratoriu este axată în principal pe elementul vocal — trei soliști și corul — orchestrei îi revine totuși

un rol important în crearea atmosferei, folosind pe lîngă gama largă de culori a orchestrei întregi și diversitatea combinațiilor timbrale ale instrumentelor sale.

Balada steagului (1960—1961), concepută pentru voce solo (sopran) cor și orchestră (după texele lui Victor Tulbure), reprezintă o pagină din trecutul frămîntat al neamului, o frescă patetică subliniată de intervențiile solistei și ale corului care se desfășoară la gradul de tensiune și climatul epico-dramatic oratorial.

Înainte de a aborda genul complex al simfoniei, Sigismund Toduță a scris, în afară de *Egloga* menționată în cele precedente, următoarele lucrări : *Variațiuni simfonice* (Premiul „George Enescu", 1941), primul *Concert pentru orchestră de coarde* (1951) și în același an și un *Divertisment pentru orchestră de coarde*, precum și transcripția pentru aceeași formație, *Patru tabulaturi pentru lăută* de Valentin Greff Bakfark.

Din toate aceste lucrări citate, cu excepția *Concertului pentru pian* (neexecutat încă), a fost prezentat în primă audiție, la Cluj, numai *Concertul pentru orchestră de coarde, nr. 1* (publicat la ESPLA, 1957). Fiind foarte exigent față de propria sa creație, revizuind lucrările sale de mai multe ori pînă a le da în vileag, aceasta este probabil explicația pentru care *Concertul pentru pian* nu a fost prezentat pînă acum în public.

Simfonia I a lui Toduță, 1954, s-a născut în acea perioadă de după cel de-al doilea război mondial, în care genul simfonic a cunoscut la noi o deosebită înflorire — în cursul unui deceniu și jumătate fiind compuse mai multe simfonii ca în cei aproape 100 de ani de dezvoltare anterioară a muzicii românești.

Într-o altă lucrare [1], am analizat mai pe larg primele trei simfonii care au fost executate și publicate. Aici vom face doar un scurt rezumat al celor spuse acolo, arătînd că structura melodică a celor trei lucrări arată o organică îmbinare a elementelor melodice populare cu cele ale gregorianului, unele teme fiind inventate pe baza unor motive autentice gregoriene.

Simfonia a II-a, 1957, reprezintă un omagiu adus memoriei lui George Enescu, iar cea de *a III-a Simfonie „Ovidiu"* (1957), marelui poet latin, conținutul ei emoțional redînd stările sufletești ale celui exilat la Tomis, compozitorul inspirîndu-se din elegiile scrise de poet în acei ani de restriște.

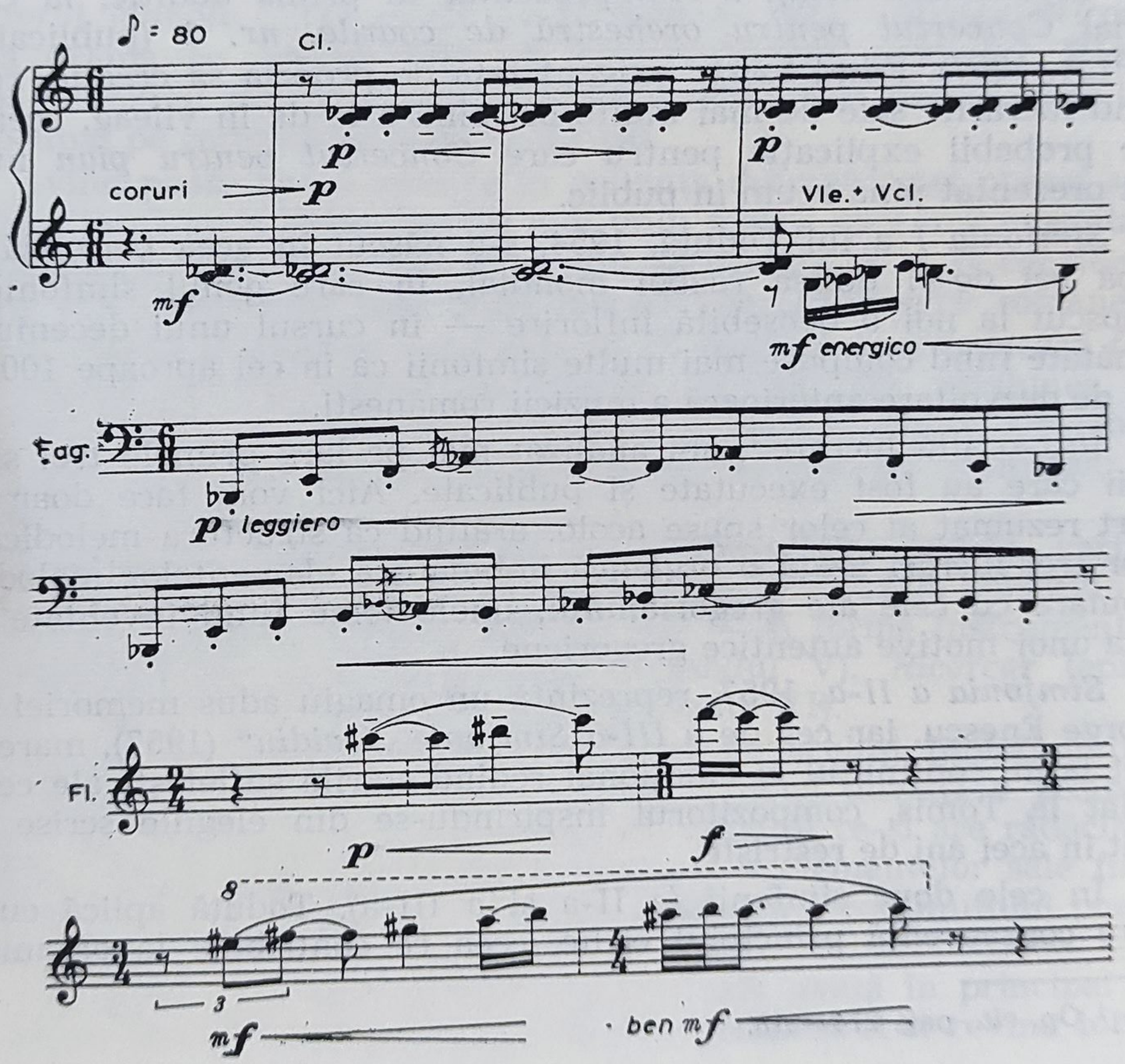
În cele două simfonii (a II-a și a III-a), Toduță aplică cu o mare consecvență principiul ciclic, ceea ce contribuie la organici-

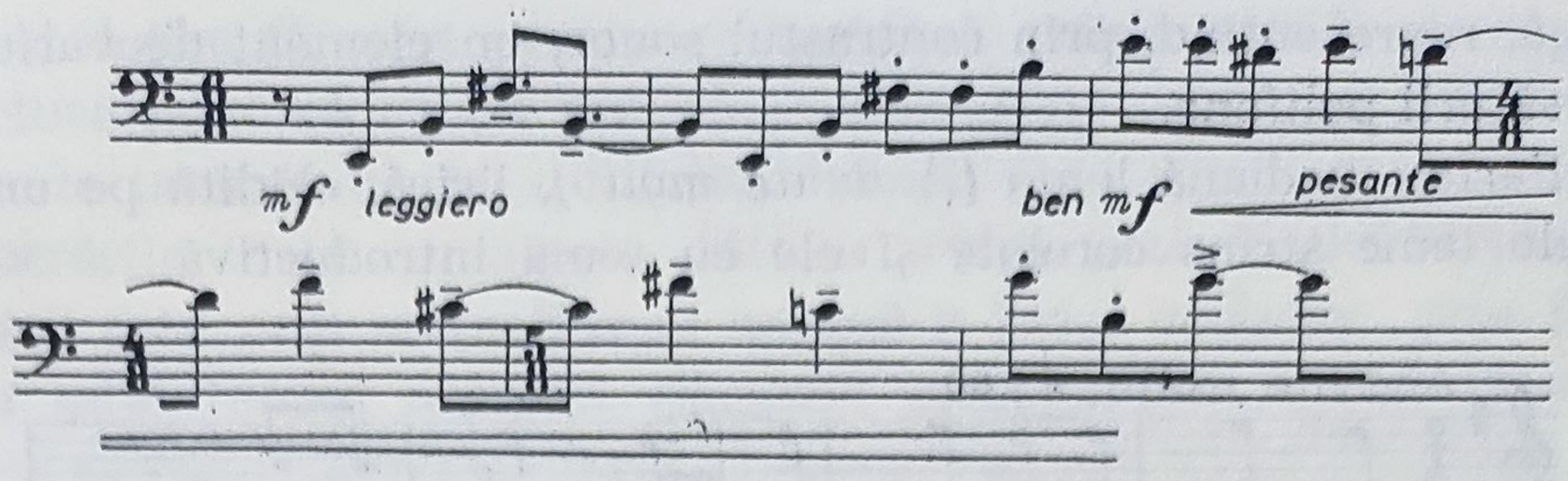
---

[1] *Op. cit.*, pag. 214—218.

tatea construcției acestor lucrări de mare amploare. Dată fiind scriitura lor contrapunctică, orchestrația nu operează cu efecte coloristice, ci timbrurile instrumentelor servesc mai ales pentru scoaterea în relief a liniilor melodice ce alcătuiesc țesutul de voci suprapuse.

Reținînd încă în sertarele sale cea de *a IV-a Simfonie* (pentru orchestră de coarde, 1961), compozitorul a dat spre execuție cea de *a V-a* sa lucrare de acest gen, și ea scrisă cu mulți ani în urmă (1963). Aceasta se deosebește de simfoniile anterioare nu numai din punctul de vedere al formei — în locul celor patru părți tradiționale, noua simfonie fiind alcătuită numai dintr-o singură parte, caracterizată printr-o deosebită conciziune — ea prezintă și o altă deosebire, constînd în izul românesc al limbajului, deși particularitățile melodico-ritmice ale muzicii populare sînt supuse unei mai intense transfigurări personale ca în simfoniile precedente. Mai trebuie adăugat că în locul caracterului mai mult epic al primelor trei simfonii, în cea de *a V-a Simfonie* un rol preponderent îl are atît elementul dramatic, cît și cel liric. Iată și temele acestei *Simfonii*:

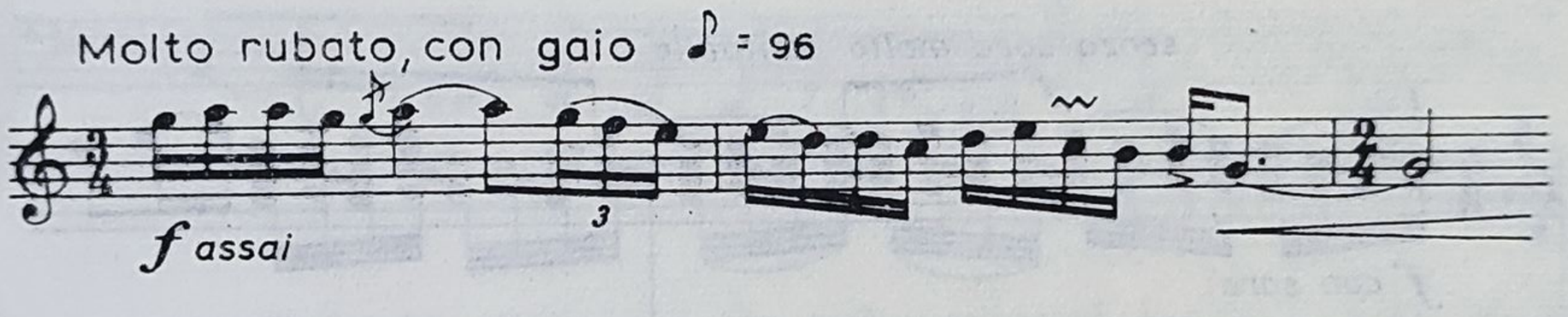




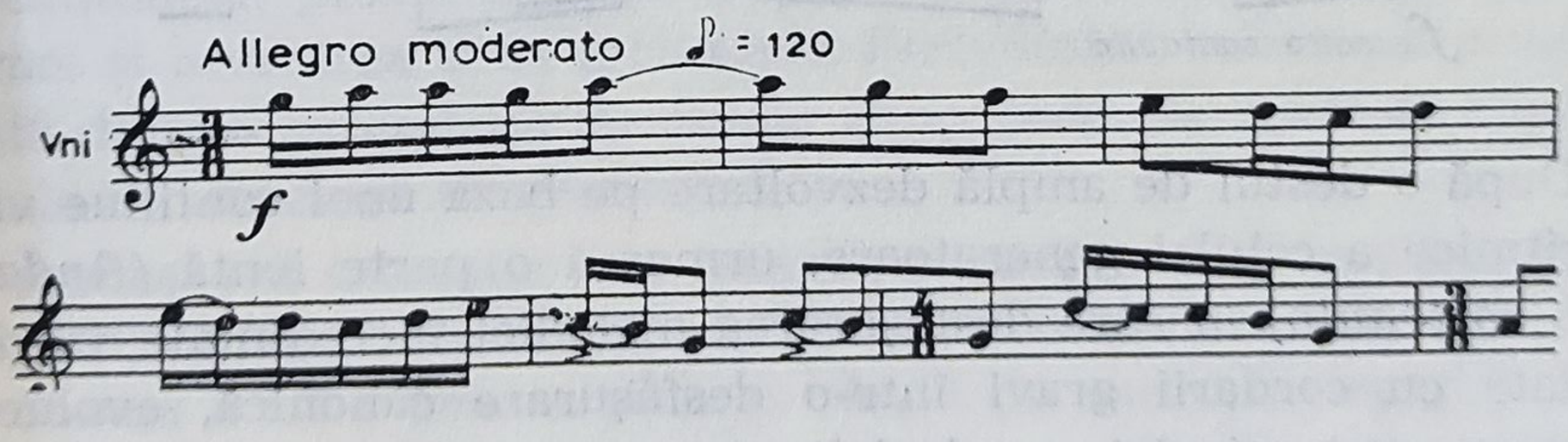
Între simfonia *a IV-a* și *a V-a* Toduță a compus o *Uvertură festivă* (1959). Fără a fi poate la fel de reprezentativă ca alte lucrări simfonice ale sale, compoziția aceasta nu poate fi considerată totuși drept o lucrare de ocazie.

Sigismund Toduță s-a dovedit a fi stăpîn nu numai pe formele mari ale simfoniei de tip clasico-romantic, dar în aceeași măsură și pe formele concertante ale Barocului. Temele și procedeele de dezvoltare ale acestora, care stau la baza simfoniilor sale, constituie și ele o indicație că cunoscătorul profund al muzicii lui Bach care este Toduță își poate valorifica atît cunoștințele teoretice, cît și măiestria sa contrapunctică în *Concertul de tip baroc,* într-un stil personal, ale cărui rădăcini sînt însă aceleași ca și acelea ale simfoniilor.

Primul *Concert pentru orchestră de coarde* (1951) are la temelia sa, la fel ca și *Passacaglia pentru pian,* o melodie autentic populară, din care este formată introducerea (*molto rubato con gaio*),



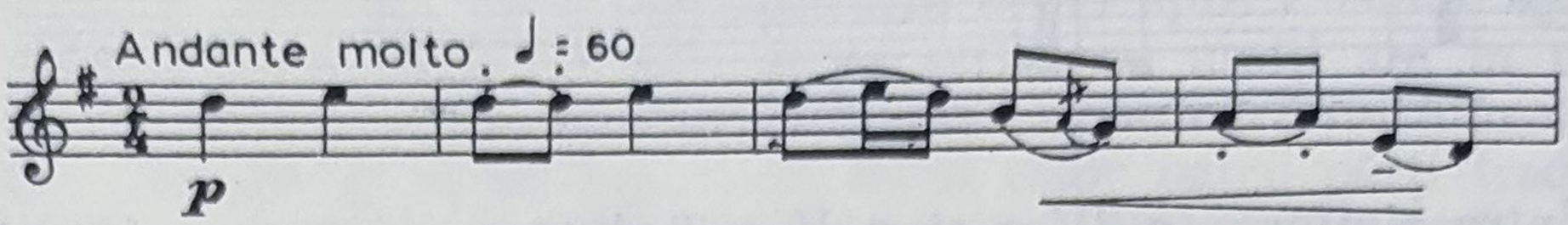
substanța melodică a părții întîi — *Allegro moderato* — reprezentînd o variantă ritmico-melodică a cîntecului popular din introducere.



După modelul *Concerto*-ului *grosso* din timpul Barocului, în desfășurarea muzicii alternează grupul de soliști cu orchestra în-

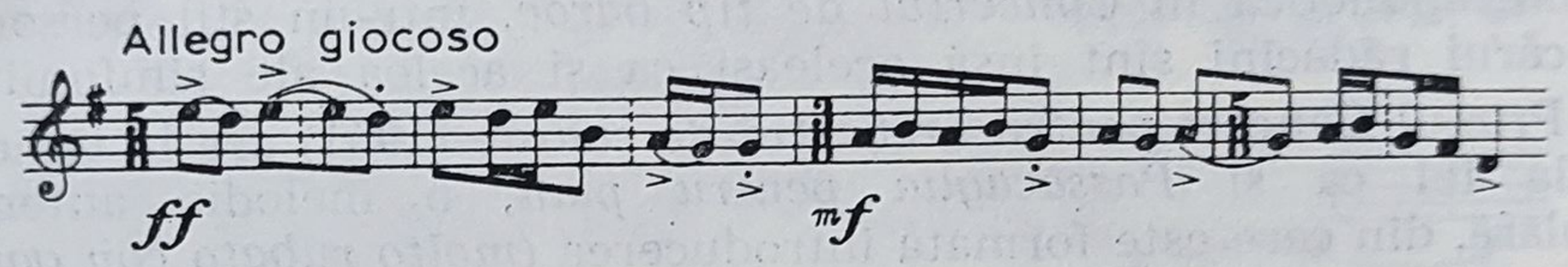
treagă, reprezentînd, prin contrastul sonor, un element de varietate al țesăturii polifone.

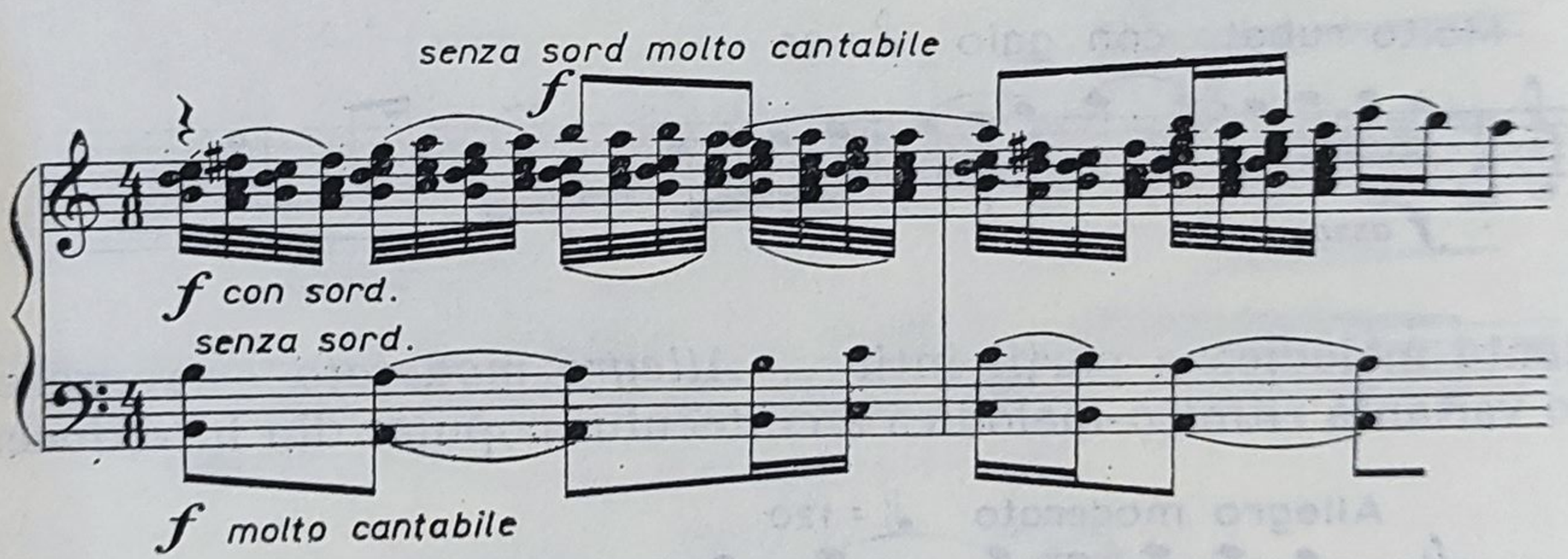
Partea mediană lentă *(Andante molto)*, lirică, clădită pe următoarele teme strîns corelate și ele cu tema introductivă



este concepută abia spre mijlocul piesei într-o polifonie mai densă în care imitațiile au un rol de seamă, reprezentînd astfel un contrast cu începutul piesei mai transparentă ca scriitură.

Finalul (Allegro giocoso), în formă de rondo monotematic, are ca temă întîi o variantă ritmică (de data aceasta în măsura $\frac{5}{4}$ față de $\frac{3}{4}$ a primei părți).



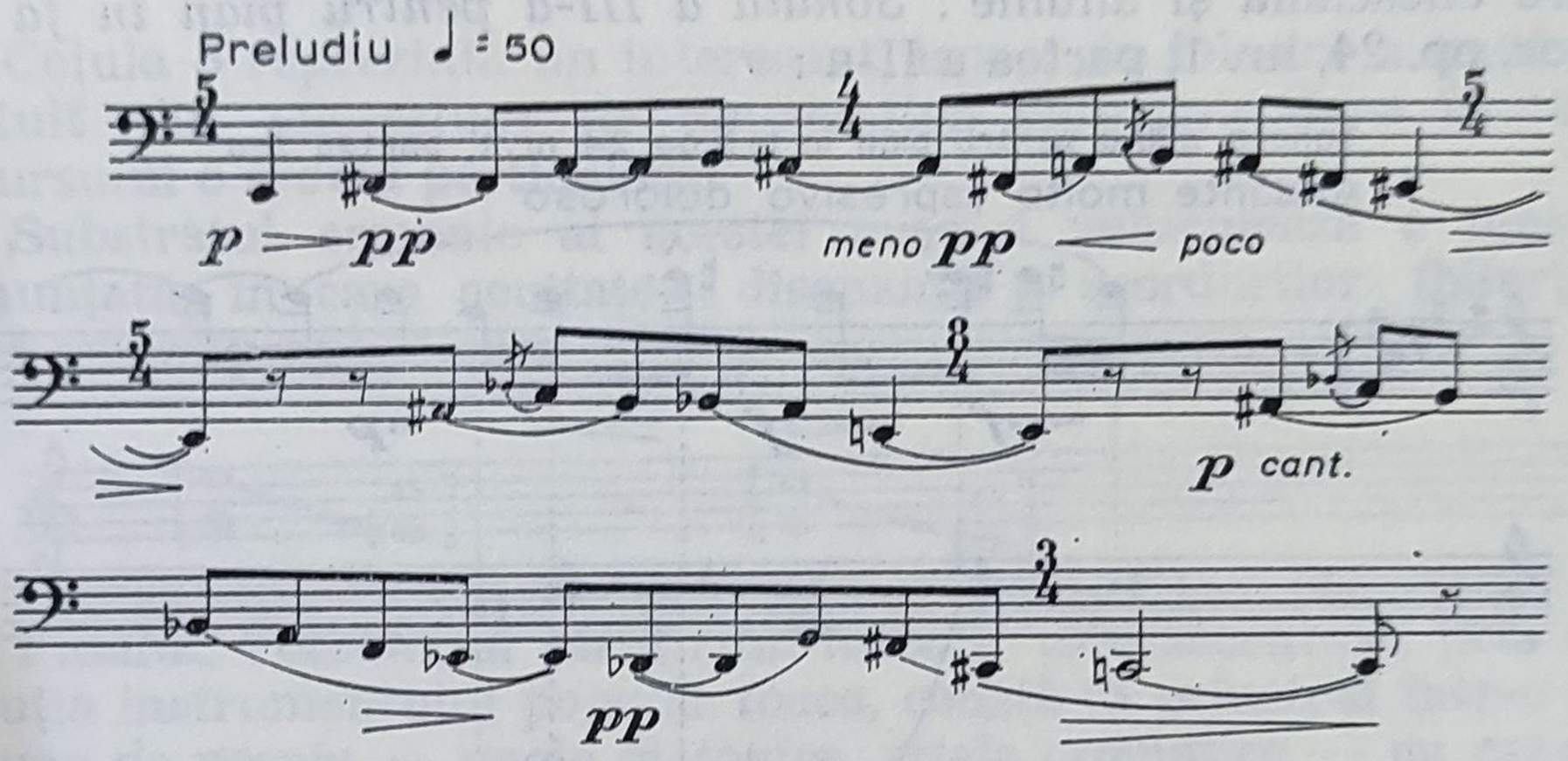


După o destul de amplă dezvoltare pe baza unei continue variații ritmice a celulei generatoare, urmează o parte lentă *(Andante molto sostenuto)* în care desfășurarea melodiei încredințate viorii I, acuplată cu cordarii gravi într-o desfășurare canonică, evoluează deasupra unei mișcări a celorlalte instrumente, în valori de treizecidoimi.

Al doilea *Concert pentru orchestră de coarde* (1973), de aceeaşi structură polifonă ca cel precedent, reprezintă unele schimbări importante intervenite în stilul lui Toduţă, care vor fi caracteristice şi lucrărilor sale următoare, fără a altera însă fondul modal al muzicii sale, prin cromatizarea intensă a liniei melodice, prin folosirea unui limbaj armonic de mare complexitate, cît şi printr-o paletă orchestrală viu colorată.

Spre deosebire de forma tradiţională alcătuită din trei părţi, *Concertul pentru orchestră de coarde nr. 2* are patru părţi : I. *Preludiu*, II. *Fugă*, III. *Recitativ* şi *Arioso*, IV. *Toccata*, folosite, bineînţeles, într-o accepţie liberă.

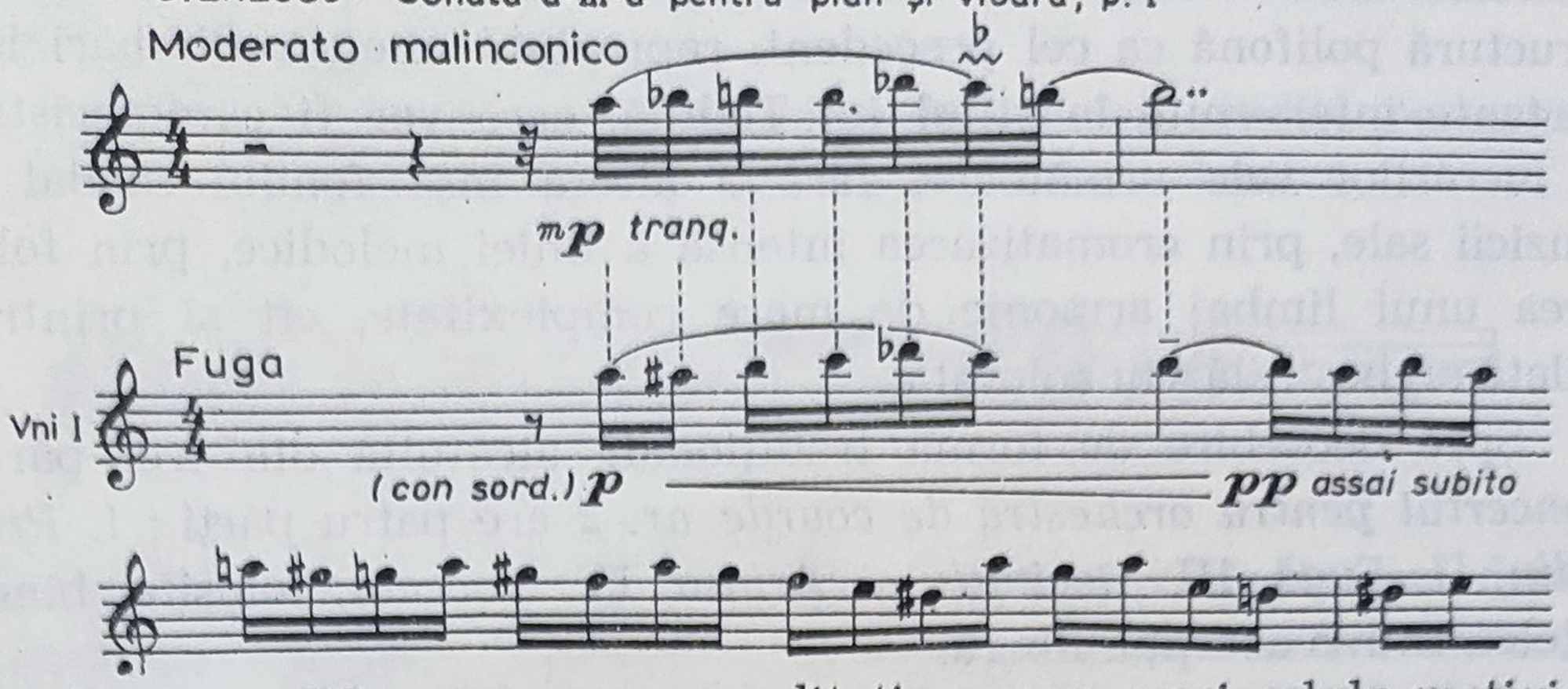
Preludiul începe cu următoarea temă, intonată de violonceli



în care cromatismele amintesc de cele proprii unor tipuri melodice din Transilvania care au drept notă caracteristică unele succesiuni în semitonuri, provenind din treptele mobile. Între prima apariţie a temei şi revenirea ei la încheierea *Preludiului*, substanţa muzicală constă dintr-o succesiune de pasaje impregnate de nucleele motivice iniţiale de structură tot cromatică.

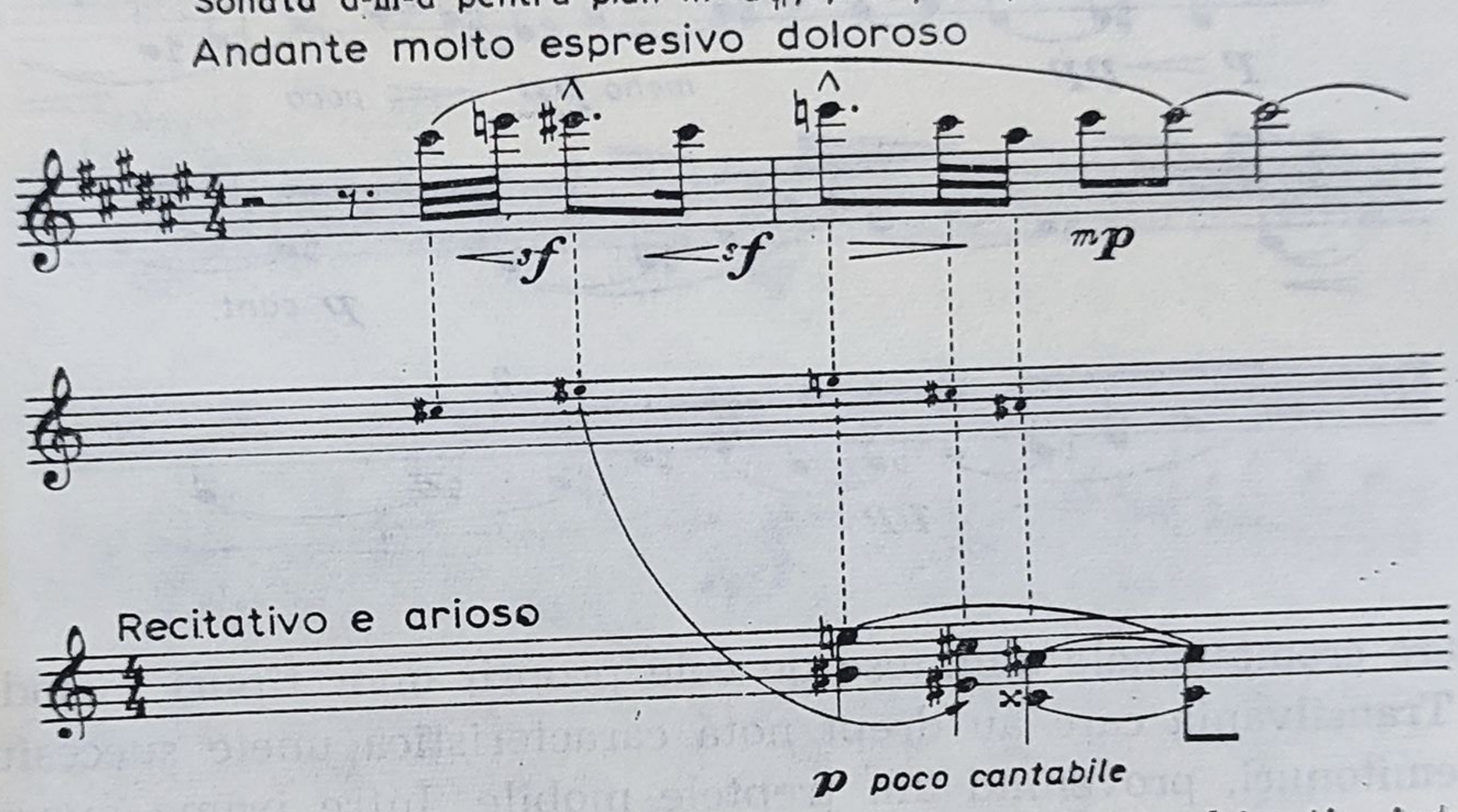
Acelaşi stil cromatic este propriu şi părţii a II-a, o *Fugă dublă*, începutul constînd dintr-o aluzie uşoară sesizabilă la celebra temă I din *Sonata a III-a pentru pian şi vioară* (în caracter popular românesc) de George Enescu, pe care autorul o încadrează, asemenea unui mozaic de mare preţ, în canavaua *Concertului* :

G. ENESCU: Sonata a-III-a pentru pian și vioară, p. I

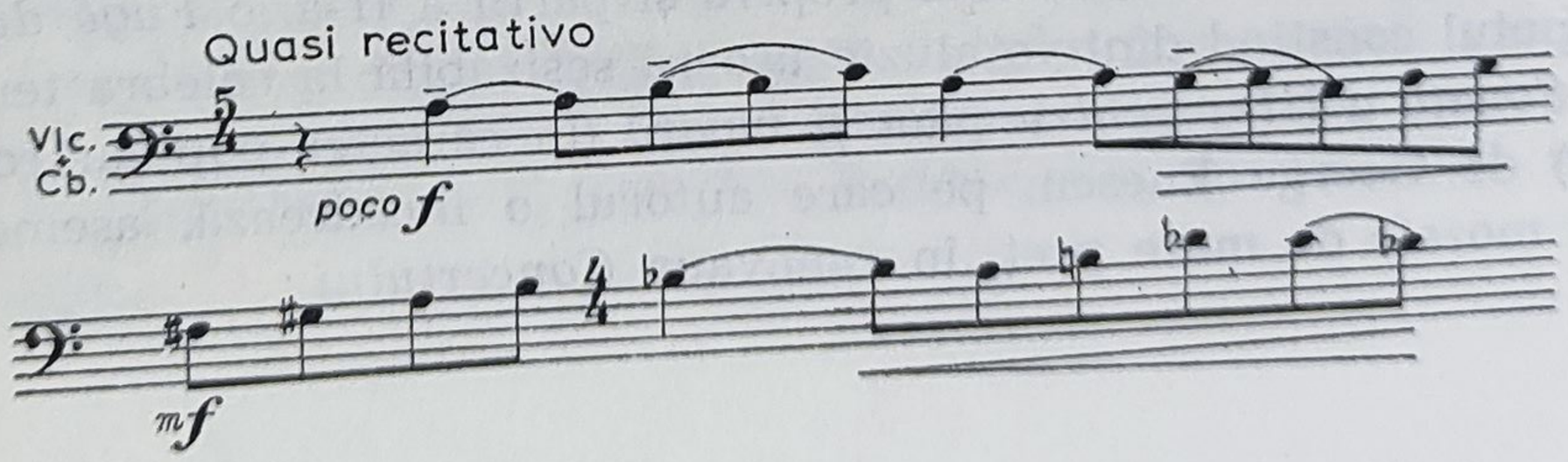


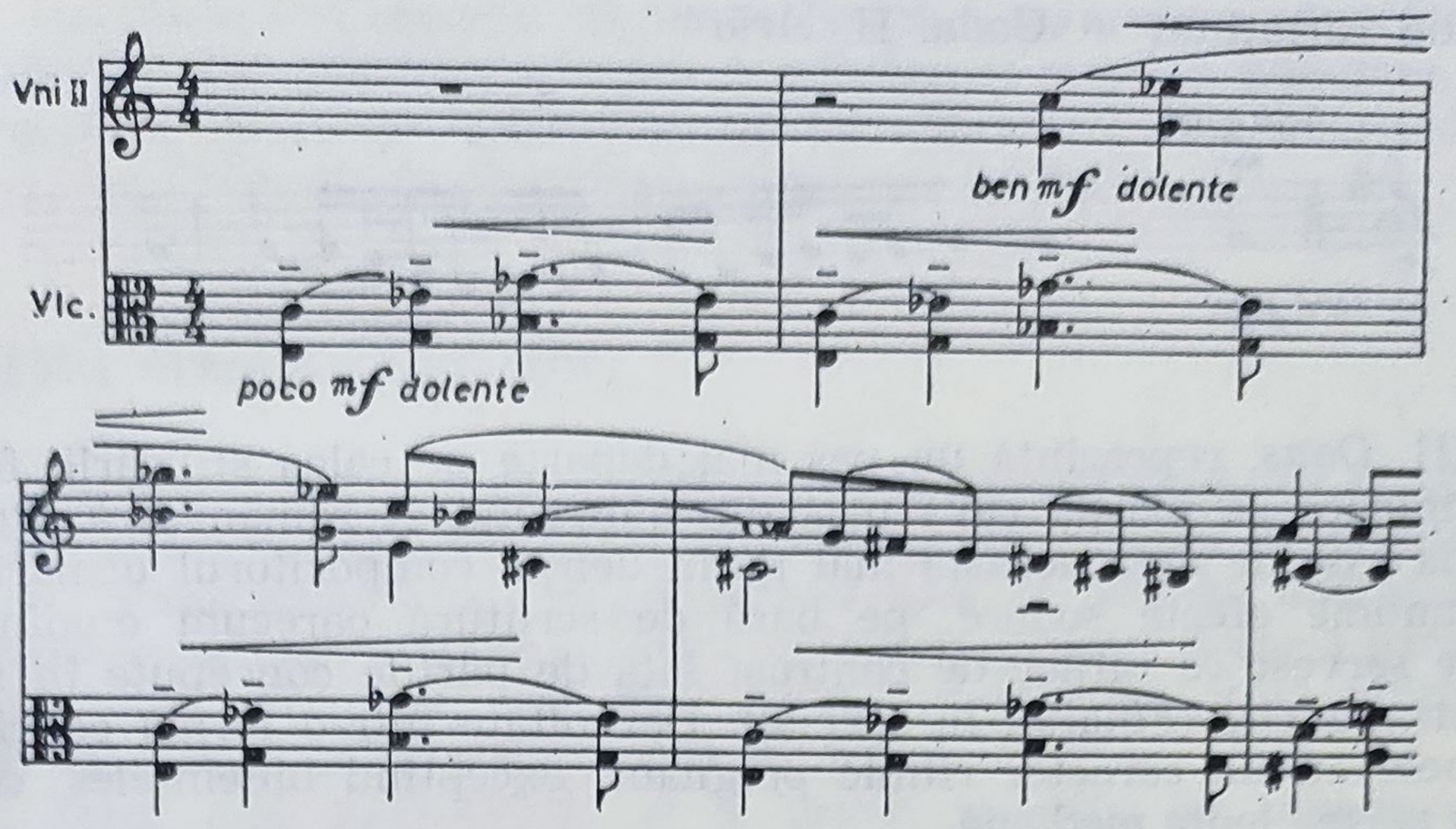
Partea a III-a apare ca o meditație asupra unei celule motivice, identificată și de data aceasta, ca și în mișcarea precedentă, în literatura enesciană și anume: *Sonata a III-a pentru pian în fa diez minor*, op. 24, nr. 1, partea a II-a:

Sonata a-III-a pentru pian în fa ♯, op. 24, nr. 1, partea II-a



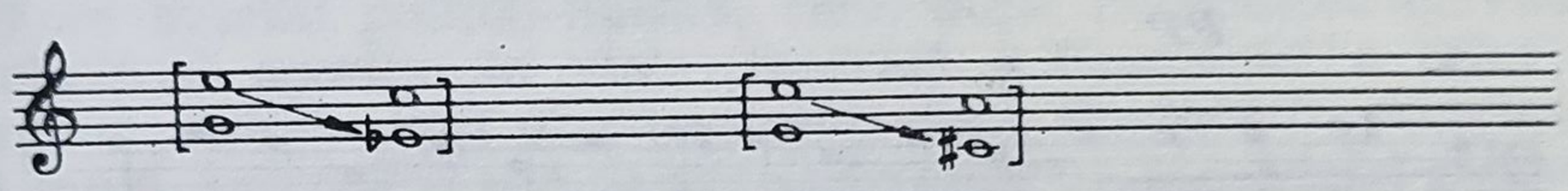
Expresia dramatică a mișcării reprezintă o combinație interesantă între *Recitativ* și *Arioso*, în sensul că fraze cu caracter de recitativ alternează cu altele de mare cantabilitate. Ca exemplu pot servi următoarele teme:



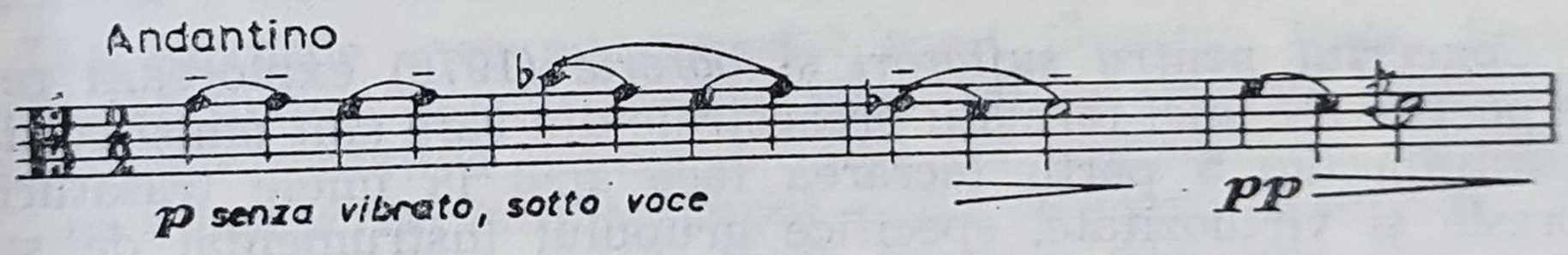


Celula *b* reprezintă un interesant aspect de folosire a unui mod alcătuit din succesiune de ton-semiton care introduce în textul discursului o *cromă* particulară.

Substratul armonic al acestei mișcări vehiculează o tensiune pronunțată, în care acuitatea disonantă a acordurilor (biterțiale) joacă un rol preponderent :

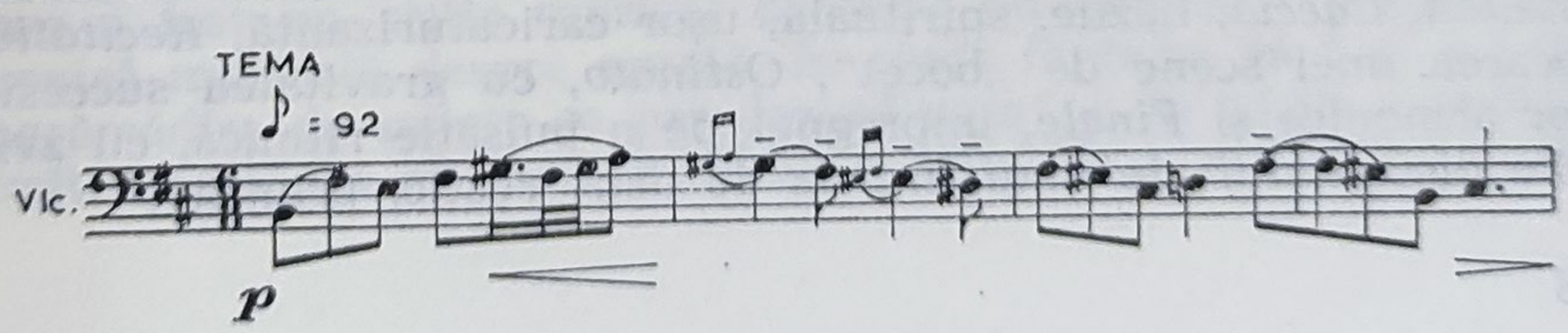


Finalul, *Toccata*, al cărui ritm motoric este accentuat, prin contribuția instrumentului popular *toaca*, constă în principal într-o succesiune de pasaje — unele diatonice, altele cromatice — cu caracter de „perpetuum mobile", apărînd la un moment dat deasupra acestei mișcări, susținute prin șaisprezecimi, următoarea idee muzicală,

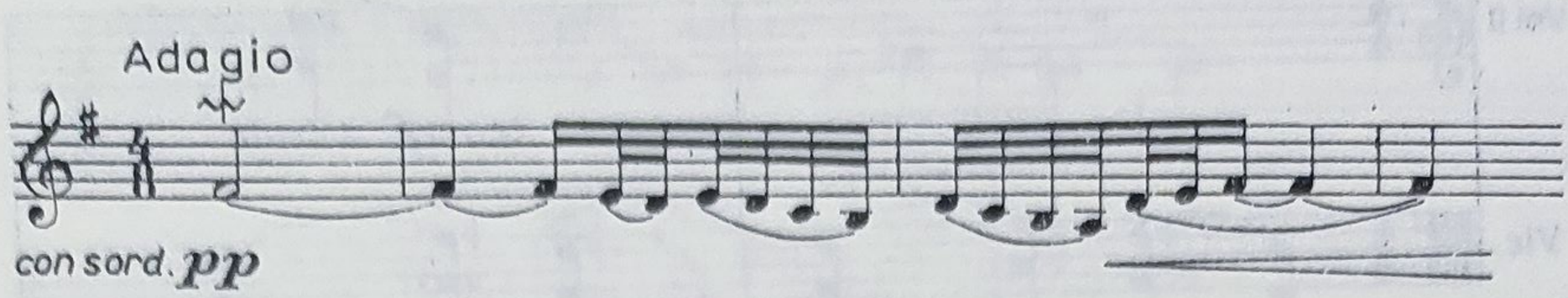


spre a realiza o gradație-sinteză conclusivă.

Cel de al treilea *Concert pentru orchestră de coarde* (1973), constituit din trei mișcări : I. *Ostinato*, însumînd un număr de

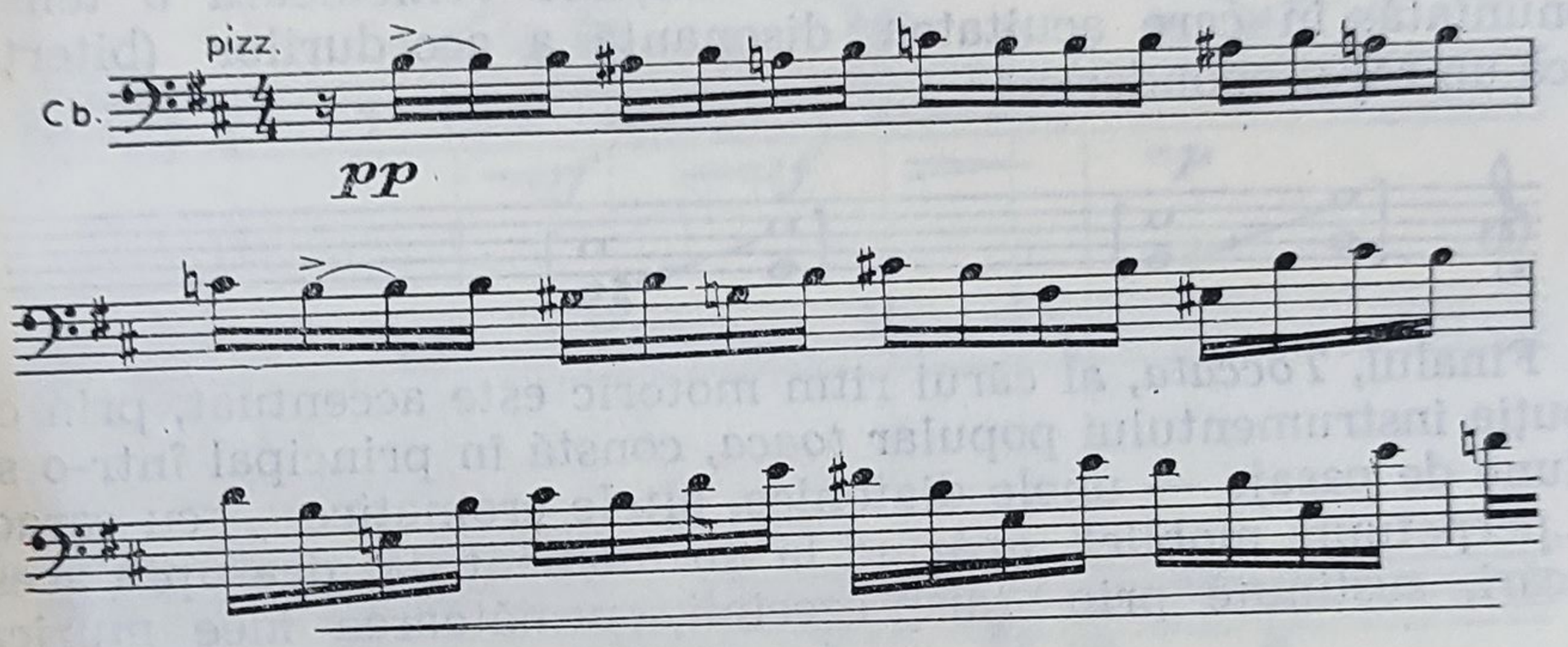


26 de variațiuni + Coda, II. *Aria*



și III. *Dans*, reprezintă un pas mai departe pe calea stilizării, fără ca muzica să piardă ceva însă din substanța ei românească. Polifonia este de data aceasta mai puțin densă, compozitorul urmărind și anume efecte sonore, pe bază de scriitură oarecum omofonă, care servesc ca mijloc de contrast față de părțile concepute în stil contrapunctic (*Finalul*, în special). Dezvoltate într-o formă concisă, temele au un caracter ritmic pregnant, exceptînd bineînțeles cele din partea lentă mediană.

Finalul, Dans, conceput în spiritul unei fugi ample (A + B + C + tranz. + A/C), reprezintă punctul cel mai avansat în complexitatea gîndirii polifonice și viziunii arhiteconice a autorului.



Concertul pentru suflători și baterie (1976) explorează resursele poetice ale unei formații orchestrale din care sînt omiși cordarii. Constituită din 5 părți, lucrarea face apel la unele trăsături de expresie și virtuozitate, specifice grupului instrumental de suflat și baterie, fapt care lămurește și înțelesul semantic al piesei: *Concert*.

Se succed într-un subliniat contrast: *Intrada*, cantabilă, senină, pastelată, *Caccia*, hazlie, spirituală, ușor caricaturizantă, *Recitativo*, evocarea unei scene de „bocet", *Ostinato*, cu gravitatea succesiunilor armonice și *Finale*, impregnat pe o pulsație ritmică, cu zvîcnirile discontinui ale unui impuls de dans rustic, primitiv.

Lucrările mai recente ale lui S. Toduță constituie o dovadă convingătoare că, printr-o stilizare a substanței muzicii populare, un compozitor își poate reînnoi modul de exprimare fără a introduce în limbajul său elemente străine de spiritul folcloric.

MATEI SOCOR (15.IX.1908)

Ca și alți compozitori români, care în timpul studiilor în străinătate și-au însușit mijloacele de expresie ale muzicii de orientare universalistă din timpul lor, și întorși apoi în țară au aderat mai devreme sau mai tîrziu la curentul național, și Matei Socor a parcurs în decursul activității sale componistice, după cum arată ultimele sale compoziții, un drum oarecum similar.

Între anii 1927—1929, el a urmat armonia și contrapunctul cu Alfonso Castaldi la Conservatorul din București, iar între 1930—1933, a studiat compoziția la Conservatorul din Leipzig cu Siegfried Karg-Elert și Hermann Grabner.

În timp ce Theodor Rogalski, care a studiat cu 10 ani mai înainte tot la Leipzig, cu același Karg-Elert, era atras mai mult de aspectele armonice ale muzicii contemporane, Matei Socor s-a orientat spre muzica polifon-lineară, care, după răspîndirea curentului neoclasic și apariția în viața muzicală a Germaniei a celui mai însemnat reprezentant al curentului, Paul Hindemith, cucerise tot mai mulți adepți. Se știe că neoclasicismul nu s-a limitat numai la Germania ; el a dominat, după primul război mondial, o bună parte a creației occidentale și, după cum vom vedea în capitolele ce urmează, la noi, atît Constantin Silvestri, cît și Dinu Lipatti au fost și ei influențați de curentul neoclasic, și că Lipatti a compus *Concertino în stil clasic pentru pian și orchestră* în același an (1936) în care Socor a scris un *Concert de cameră pentru 7 instrumente*.

Din lucrările care au precedat acest *Concert*, Matei Socor a considerat numai *Sonata pentru pian* (într-o singură parte) drept lucrare reprezentativă pentru debutul său componistic. Datînd din 1932, ea a fost scrisă încă în timpul anilor de studii la Leipzig, avînd pe alocuri un caracter experimental, firesc în perioada căutării unui limbaj muzical propriu.

Executată în primă audiție în 1940 la București, Mihail Jora, care a fost un critic muzical deosebit de exigent, vorbind într-o cronică muzicală despre sonată, în ciuda faptului că i se părea „o îngrămădire de sunete ce par dezordonate“ și în ciuda expresiei ei „voit uscate“, îi recunoștea totuși meritul de a avea „un fir con-

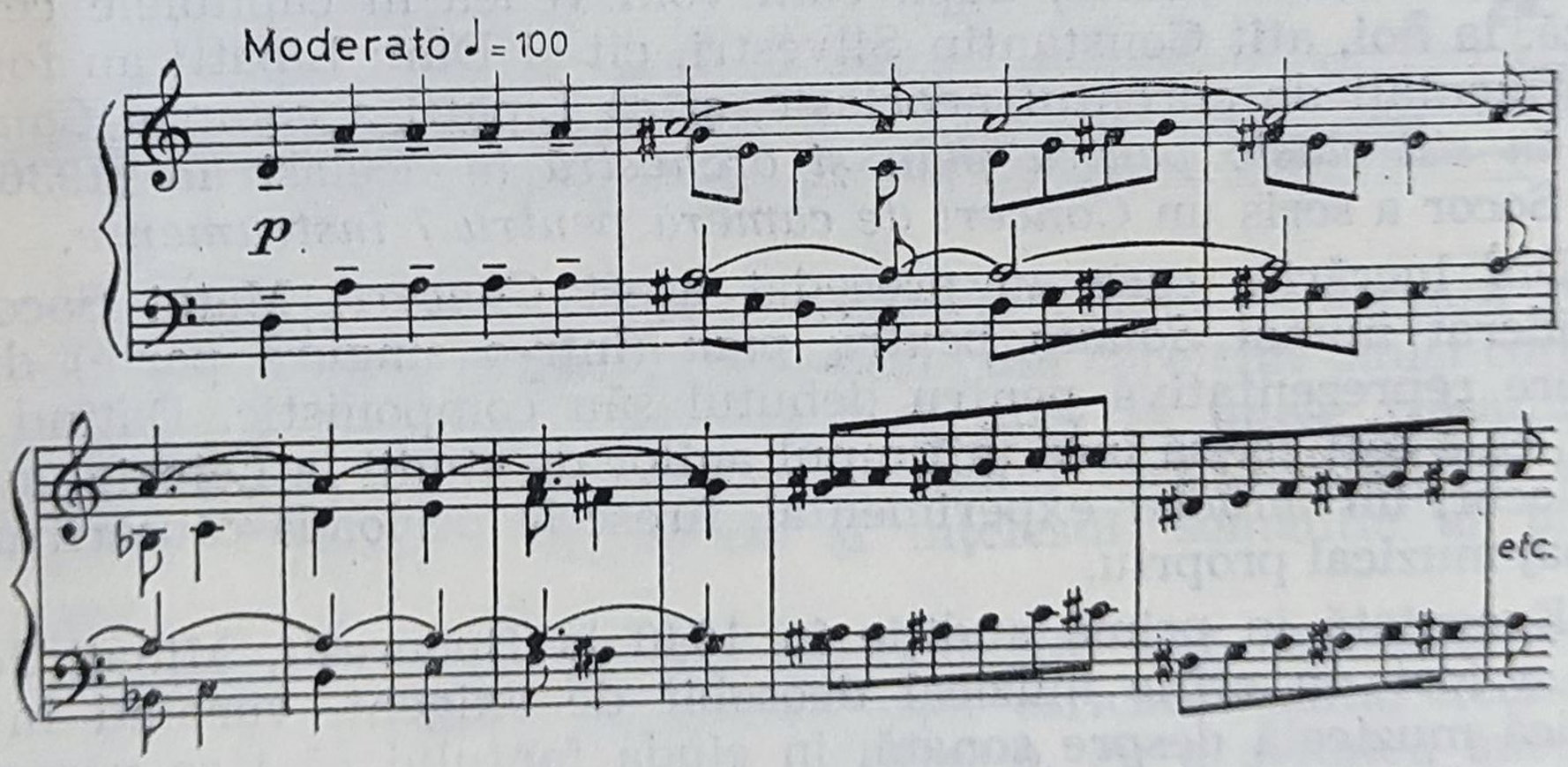
ducător, o expresie și o logică muzicală care dau sonatei înțelesul unei opere de artă" [1].

Astăzi, această critică pare prea severă, dar întorcîndu-ne la perioada în care ea a fost scrisă și cunoscînd și gustul muzical al acelor ani, tonul ei este de înțeles.

Mihail Jora avea desigur dreptate cînd îi recunoștea acestei lucrări o construcție logică, numai că logica ei este alta decît cea care stă la temelia unei sonate concepute în formă tradițională, realizate cu mijloacele de expresie ale muzicii tonale. În timp ce muzica tonală este bazată pe dinamica armoniei funcționale, forța motrică a muzicii atonale concepută polifon o constituie țesătura de linii melodice suprapuse, în măsură să creeze acea tensiune emoțională fără de care muzica rămîne doar un joc neînsuflețit de arabescuri sonore.

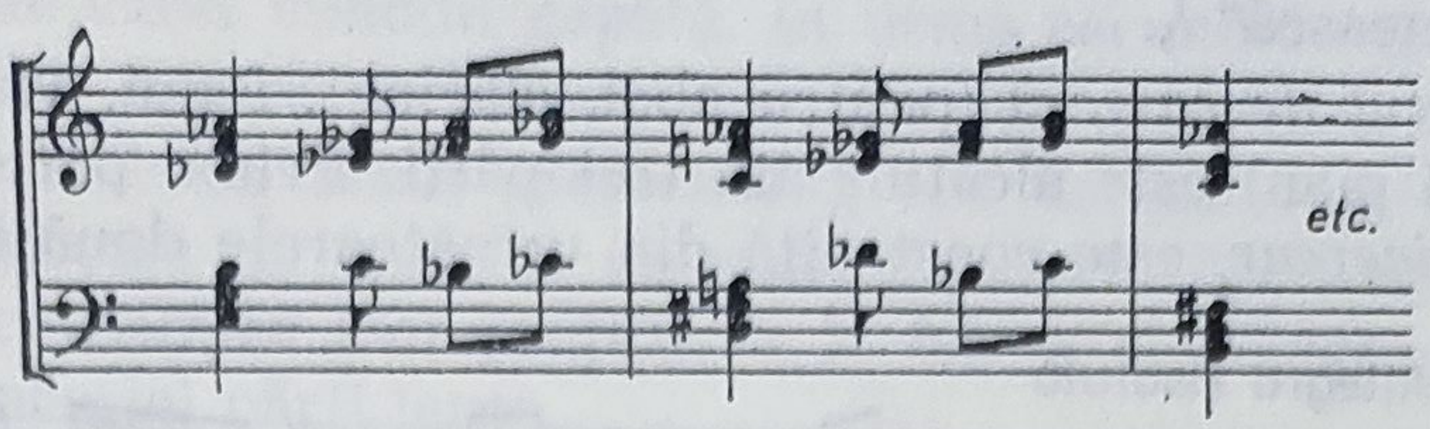
Deși între 1930 și 1940 muzica neoclasică începuse să fie cunoscută la noi, influențînd pe unii dintre compozitorii mai tineri, majoritatea muzicienilor, adepți consecvenți ai stilului omofon-armonic tonal, cu obligatorie rezolvare a disonanțelor, nu se puteau împăca cu lucrări concepute în spiritul polifoniei lineare, în care armoniile sînt un rezultat întîmplător al conducerii vocilor și astfel disonanțele în general nu sînt rezolvate, de unde provine și o oarecare asprime a expresiei muzicale, ceea ce era supărător pentru auditorii de acum patru decenii.

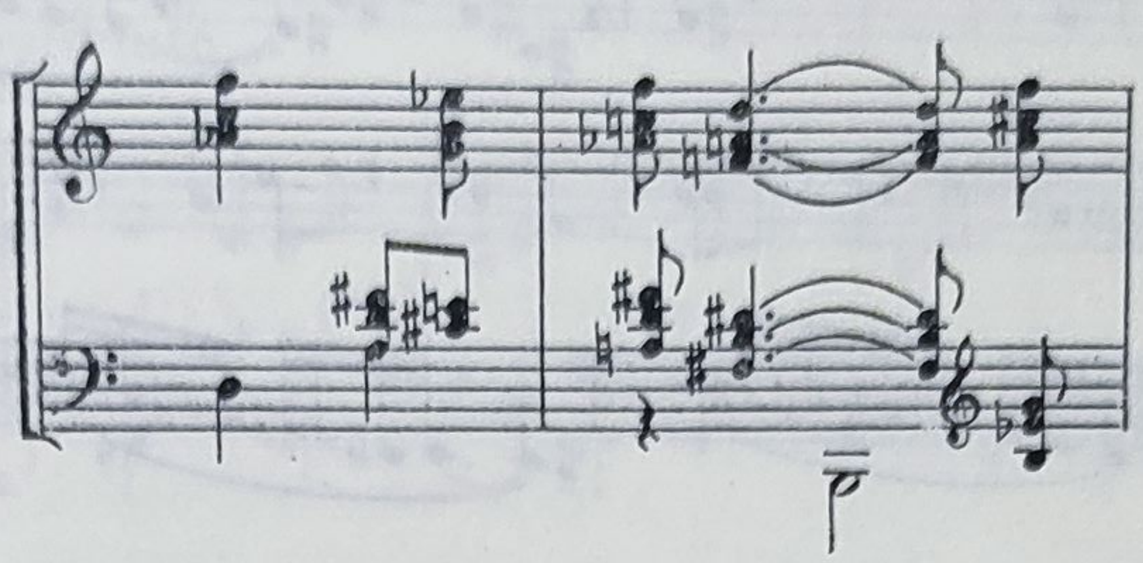
În afară de limbajul pentru acea vreme încă neobișnuit al *Sonatei*, la impresia oarecum stranie pe care ea a făcut-o cu ocazia primei audiții au contribuit probabil și unele deosebiri stilistice. Astfel, în timp ce prima temă are certe inflexiuni modale de colind,



[1] Mihail Jora, *Momente muzicale*, București, 1968, Ed. muzicală a Uniunii compozitorilor din R.S.R., pag. 246.

iar tema a doua o structură net cromatică,





înainte de dezvoltare, apare un episod (tema I amplificată) destul de lung (două pagini din douăzeci) în cel mai clar *la* major.

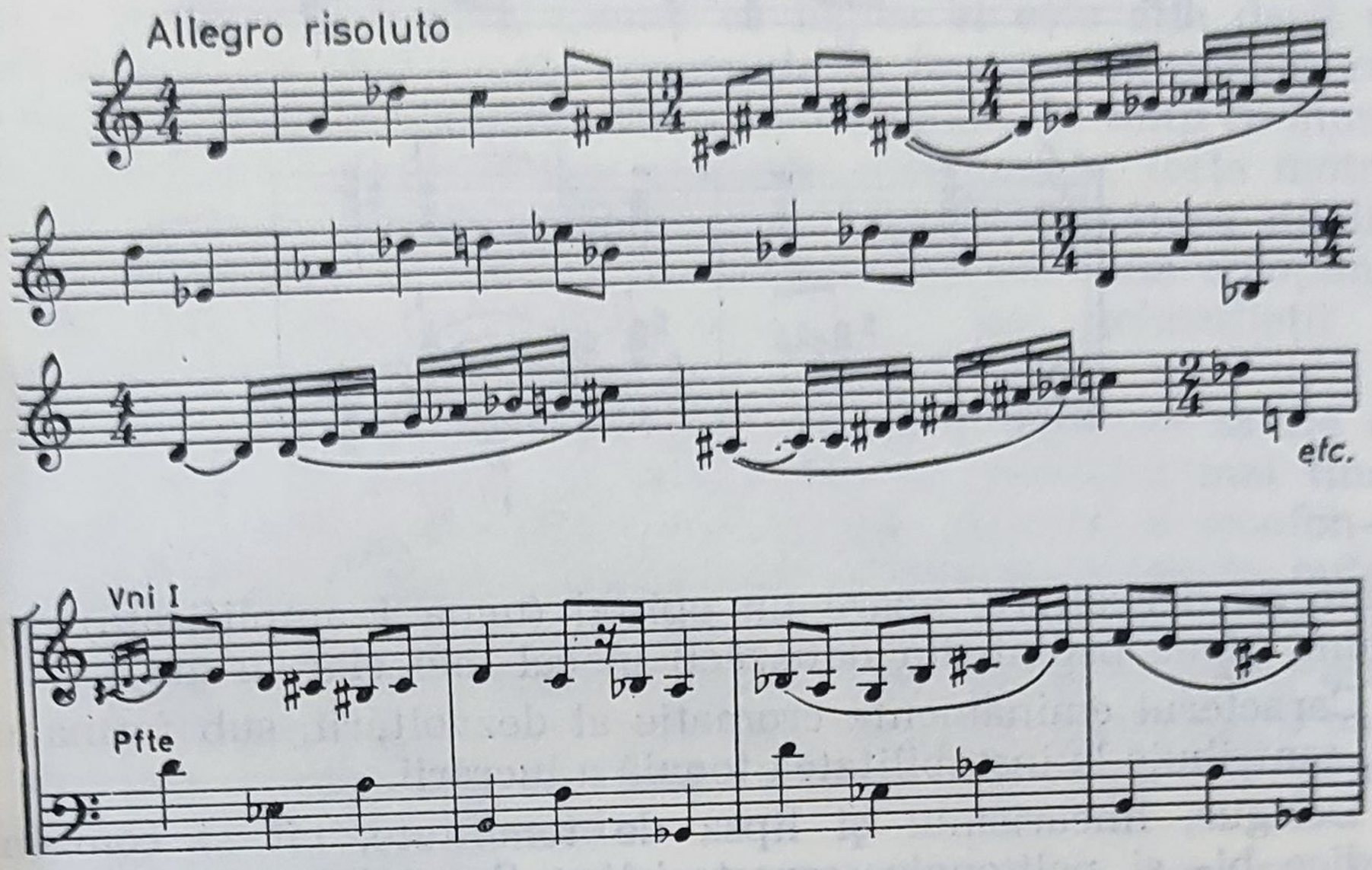
Caracterul eminamente cromatic al dezvoltării, sub forma unei fugi, contribuie la instabilitatea tonală a lucrării.

Desigur, linearismul și lipsa de tonalitate, cît și combinații acordice bi- și politonale, caracteristice *Sonatei* lui M. Socor, au devenit între timp mijloace obișnuite ale muzicii contemporane, dar acum patru decenii ele sunau încă destul de ciudat urechilor ascultătorilor.

Următoarea lucrare în stil neoclasic, *Concertul de cameră pentru 7 instrumente*, a fost compusă cu patru ani mai tîrziu (1936) și ni-l arată pe compozitor deplin stăpîn pe scriitura polifonă. În ciuda complexității contrapunctice, cu ocazia primei audiții care a avut loc la București în ianuarie 1939, deci anterior execuției *Sonatei pentru pian*, lucrarea a părut mai accesibilă auditorilor decît *Sonata*. Același Mihail Jora, care cu un an mai tîrziu își manifesta rezervele sale față de *Sonata pentru pian*, scria într-o cronică muzicală despre *Concert* următoarele : „Folosindu-se cu îndemînare de timbrurile cele mai caracteristice ale instrumentelor întrebuințate, reușind să dea fiecăruia dintre ele putința de a-și spune cuvîntul cu maximum de randament, izbutind pe de altă parte să le contopească în sonorități, care oricît ar fi de aspre își păstrează înțelesul armonic și farmecul muzical, Dl. Socor, în pofida unei libertăți aparente, este stăpîn pe formele muzicale, știe să închege stilul fugat, să aducă contraste izbitoare între tragic și grotesc, și a compus ast-

fel una din cele mai reușite lucrări din literatura de muzică de cameră românească“ [1].

Concertul de cameră (pentru oboi, clarinet, fagot, violină, violă, violoncel și pian) este alcătuit din trei părți. Prima parte, în formă de *sonată-ricercar*, este construită din următoarele două teme :



O caracteristică principală a primei teme este numărul mare de cvarte ce o alcătuiesc, ceea ce, în asociație cu ritmul schimbător, dar energic, îi conferă un caracter deosebit de dinamic, susținînd aproape, ea singură, desfășurarea muzicală a primei părți ; tema a doua, lirică, unduitoare, are doar un rol episodic, ea nefiind supusă dezvoltării și revenind doar fragmentar, ca o reminiscență, în Codă.

După ce Arnold Schönberg, în *Simfonia de cameră*, folosise, în 1906, pentru prima oară în istoria muzicii o temă formată exclusiv din cvarte, acest interval și succesiuni formate din cvarte în combinație și cu alte intervale a devenit un mijloc de expresie preferat al multor compozitori care au cultivat muzica atonală.

Asftel, nu este întîmplător că M. Socor, nefiind în perioada sa neoclasică un adept al muzicii tonale, a inventat pentru *Concertul* său o temă cu o astfel de structură.

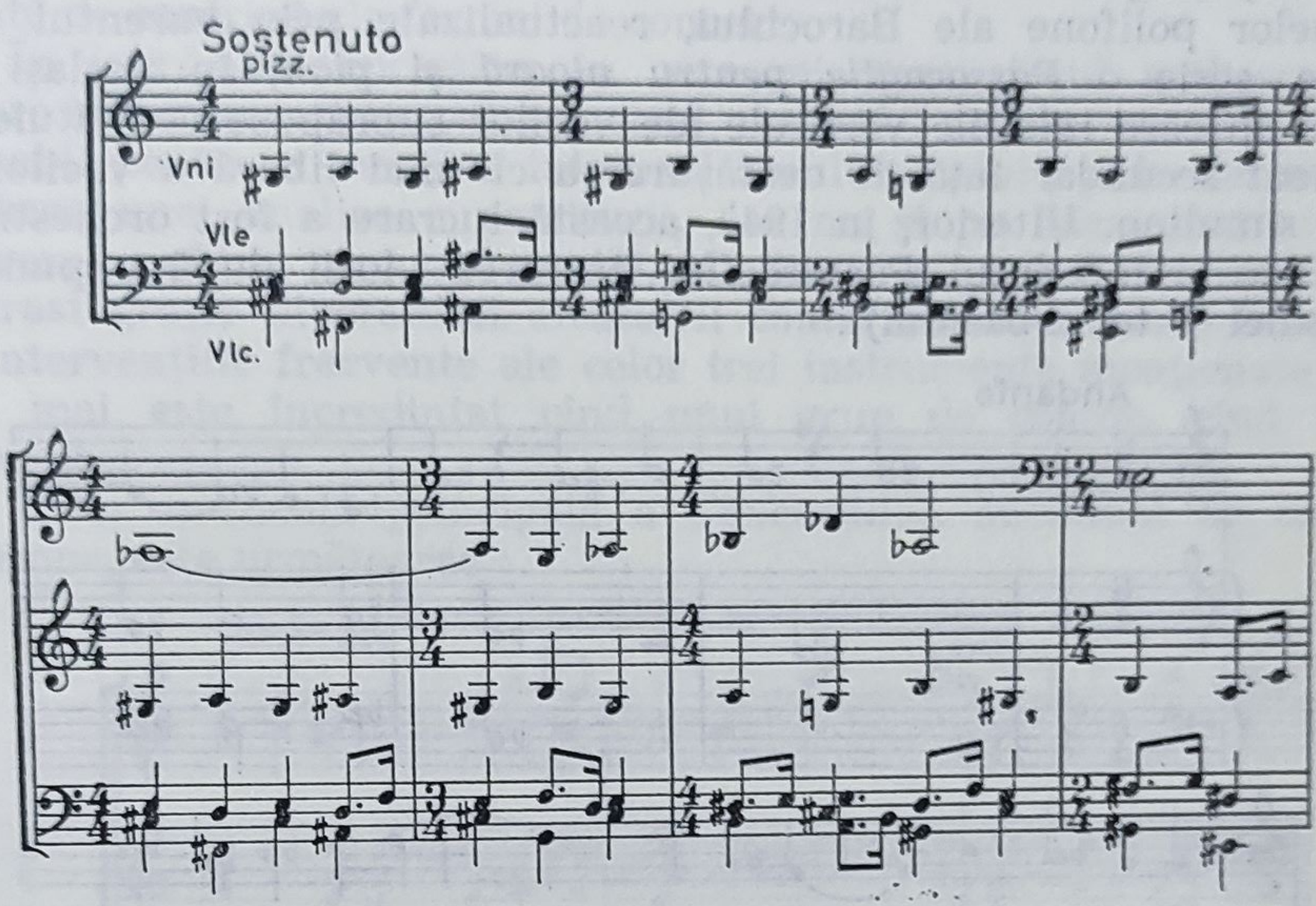
În vădit contrast, atît ca expresie, cît și ca structură intervalică, se află, după cum se poate observa în cele de mai sus, tema

---

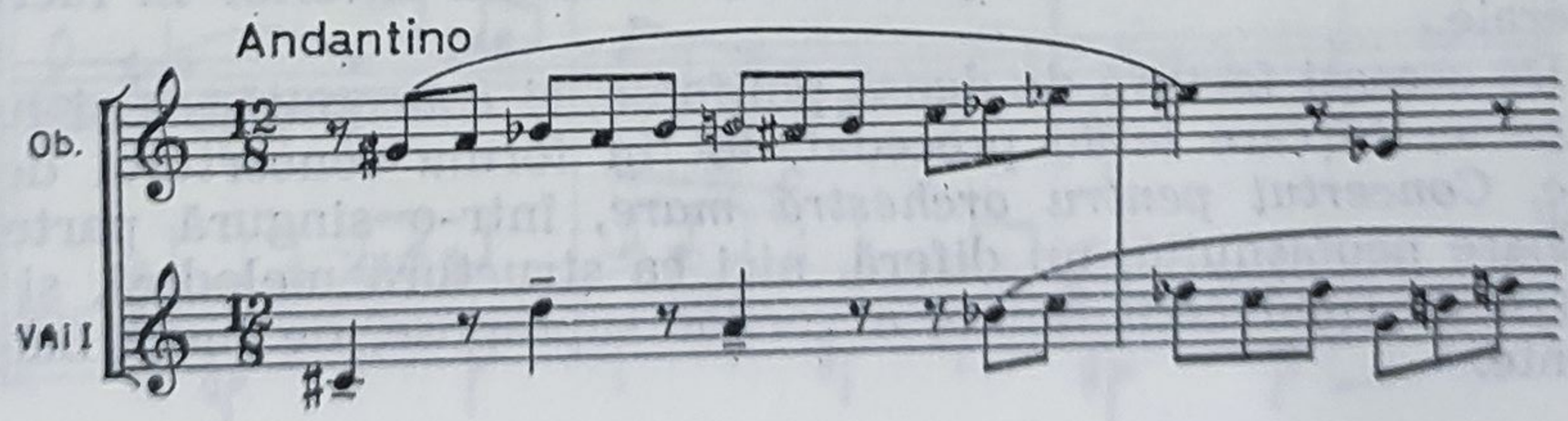
[1] Mihail Jora, *Op. cit.*, pag. 192—193.

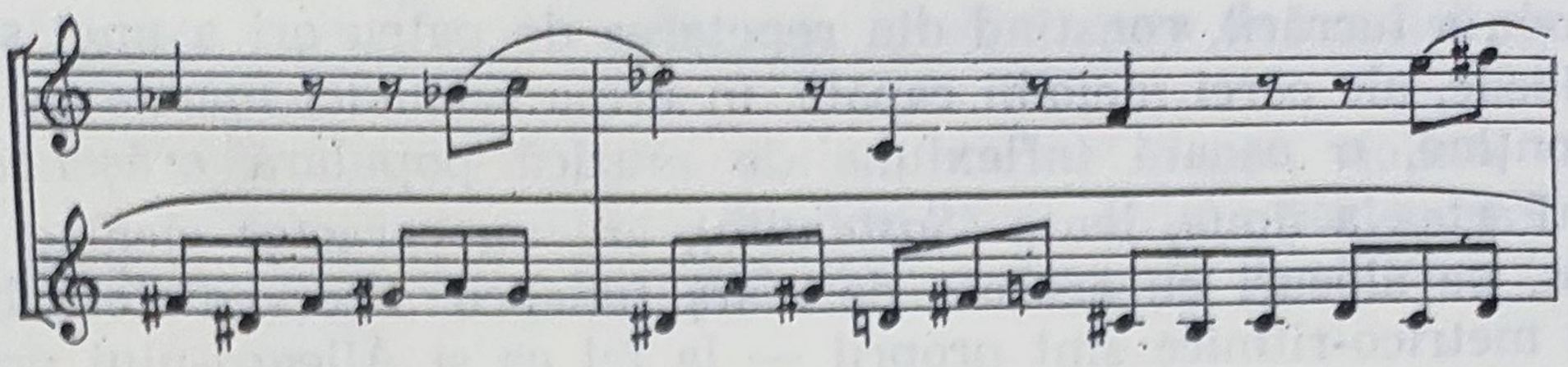
a doua a lucrării, constînd din repetarea de patru ori a unei semiperioade, ale cărei melodii capătă, în urma secundei mărite pe care o conţine, o uşoară inflexiune de muzică populară orăşenească.

Partea a doua, lentă *(Sostenuto)*, are un caracter elegiac, dureros, pe alocuri cu accente de marş funebru. Frecventele schimbări metrico-ritmice sînt proprii — la fel ca şi Allegro-ului precedent — şi acestei părţi lente.



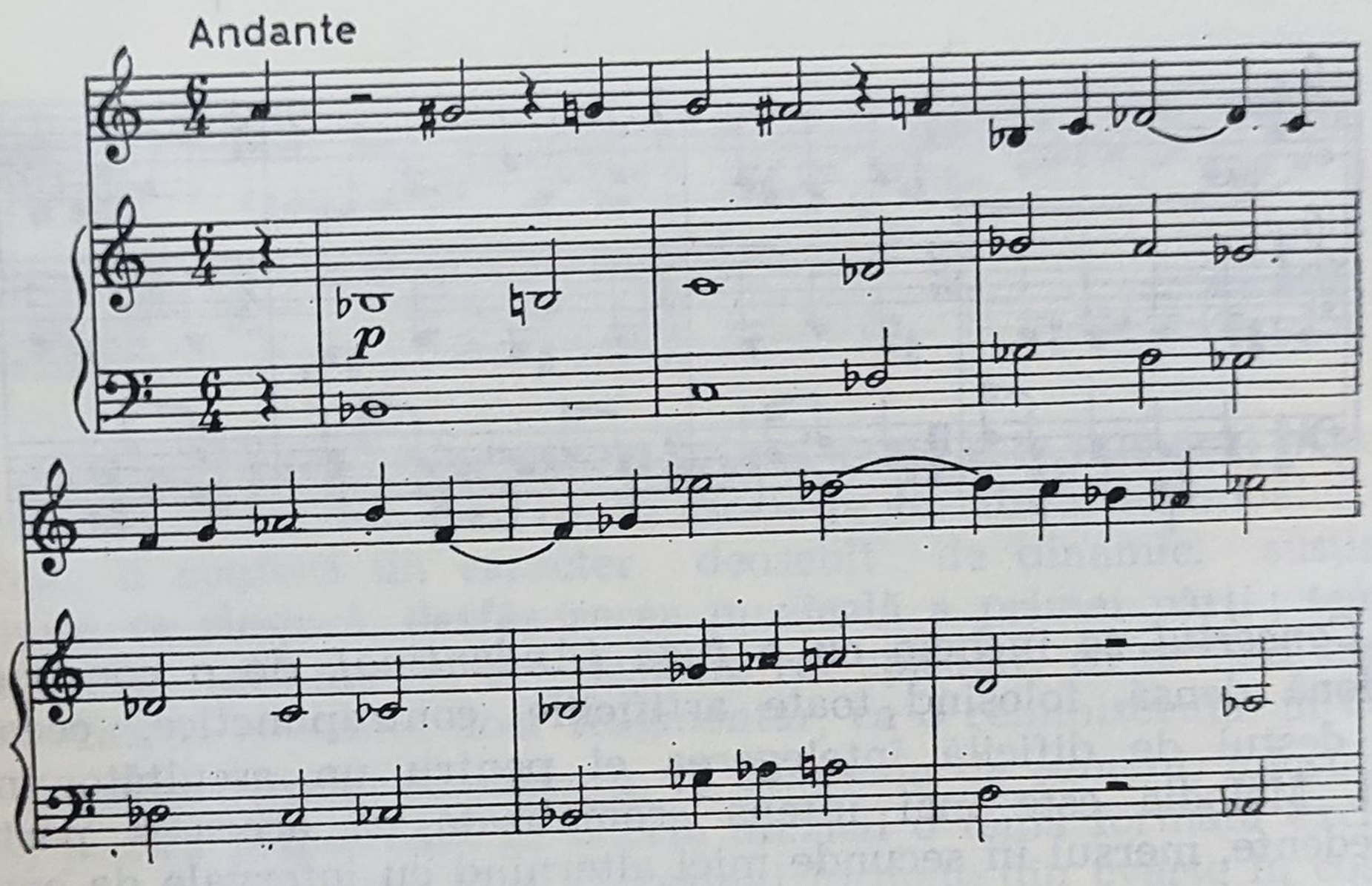
Concertul se încheie cu o fugă *(Andantino)*, de o construcţie polifonă densă, folosind toate artificiile contrapunctice, ceea ce face destul de dificilă înţelegerea ei pentru un ascultător neavizat. Melodia este mai intens cromatizată ca aceea a părţilor precedente, mersul în secunde mici alternînd cu intervale de octave mărite (sau none mici), după cum se poate constata din exemplul de mai jos (reprezentînd primul răspuns după expunerea temei).





După o pauză de 5 ani, Matei Socor, atașat în mod consecvent formelor polifone ale Barocului, reactualizate prin curentul neoclasic, scrie o *Passacaglie pentru vioară și pian,* în același stil linear în care relațiile verticale ale vocilor suprapuse constituie un element secundar față de desfășurarea cît mai liberă a vocilor ce sună simultan. Ulterior, în 1944, această lucrare a fost orchestrată.

Iată și începutul *Passacagliei* (intrarea viorii după expunerea melodiei — tema basului) :



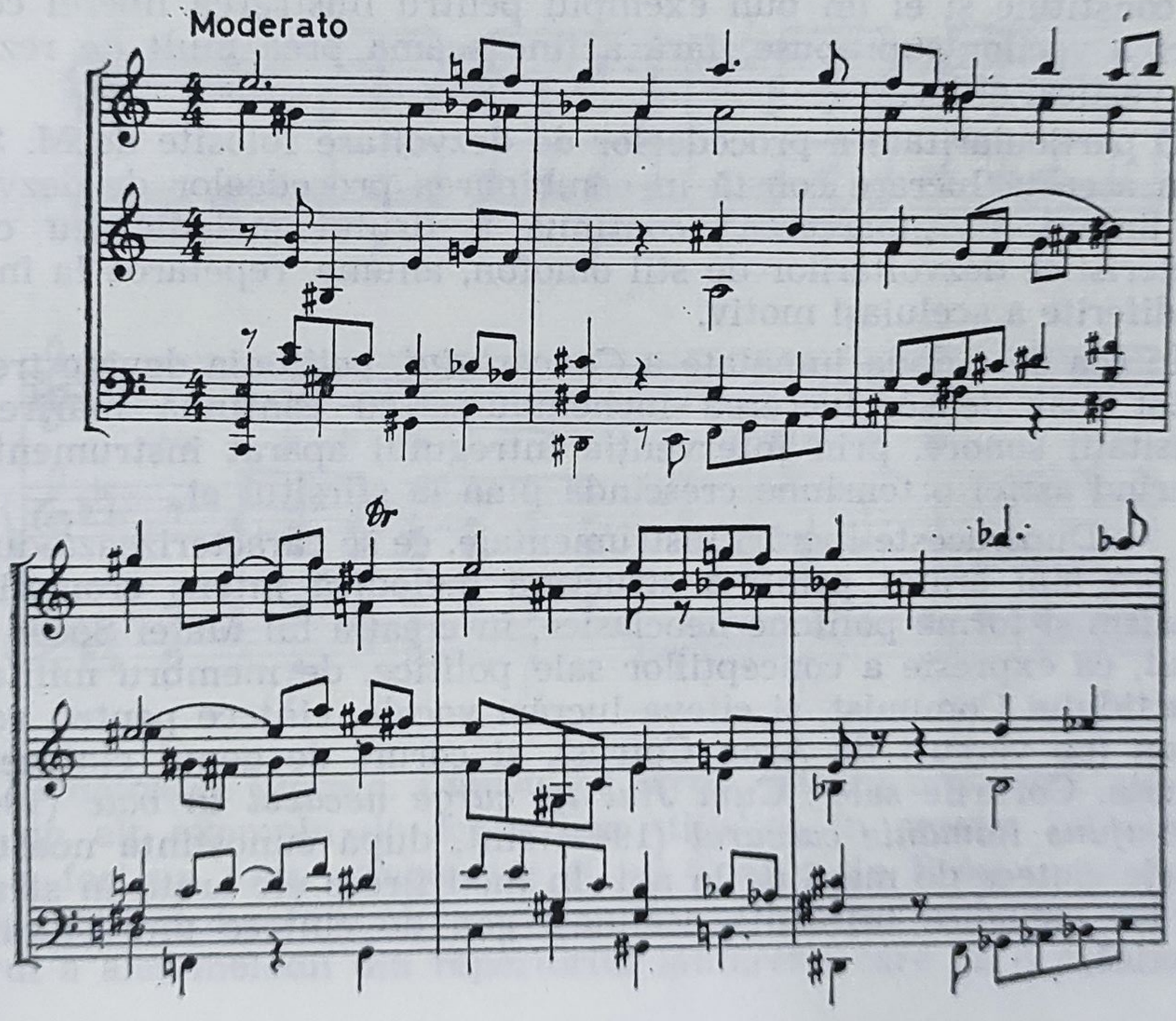
În 1939, Matei Socor atacă pentru prima oară genul simfonic, compunînd un *Concert pentru orchestră mare,* în care valorifică experiența sa în domeniul polifoniei, dobîndită anterior în lucrările camerale.

De aceeași factură de densă polifonie, și concepută, ca și lucrările camerale care le-au precedat, tot în forma concertului de tip baroc, *Concertul pentru orchestră mare,* într-o singură parte, de amploare neobișnuită, nu diferă, nici ca structură melodică, și nici în privința conducerii liniare a vocilor suprapuse, de lucrările precedente.

Spre deosebire de marile forme omofone (sonată, rondo), bazate pe confruntarea dinamică a două teme deosebite ca substanță expresivă, în formele polifone clasice de largă respirație, care sînt în general expresia unei singure stări emoționale dominante (ca de pildă fugile, toccatele, concertele lui Bach și Händel), tensiunea este asigurată prin energia cinetică proprie împletirii de voci suprapuse. În lucrări concertante, alternarea între *ripieno* (orchestra întreagă) și *concertino* (grupuri solistice) constituie unul din puținele elemente de contrast ale formei de concert.

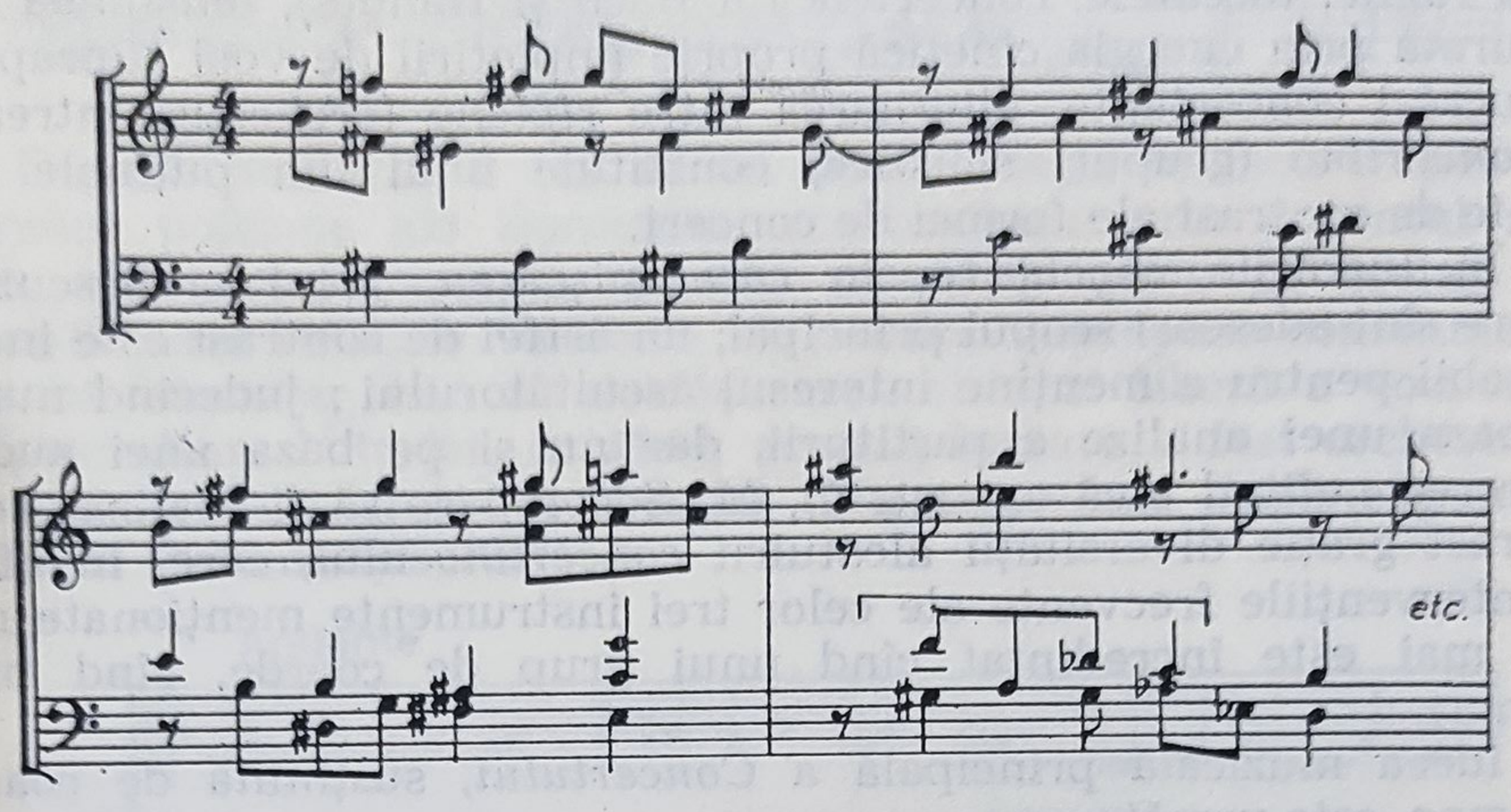
În lucrările neoclasice, în care mișcarea, jocul arabescurilor sonore sînt adeseori scopul principal, un astfel de contrast este indispensabil pentru a menține interesul ascultătorului ; judecînd numai pe baza unei analize a partiturii, dar nu și pe baza unei audiții (lucrarea nefiind încă executată), M. Socor pare să fi realizat acest contrast grație diversității alcătuirii *concertino*-ului, care, în afară de intervențiile frecvente ale celor trei instrumente menționate mai sus, mai este încredințat cînd unui grup de coarde, cînd unor alămuri.

Ideea muzicală principală a *Concertului*, susținută de coarde și lemne, este următoarea :



Prima intervenţie a *concertino*-ului este încredinţată clarinetului, cornului şi violoncelului, care au rol solistic important.

O altă intervenţie solistică o are un grup de suflători compus din 3 trompete şi trombon



care constituie şi el un bun exemplu pentru ilustrarea liberei conduceri a vocilor suprapuse, fără a ţine seama prea mult de rezultatul vertical al lor.

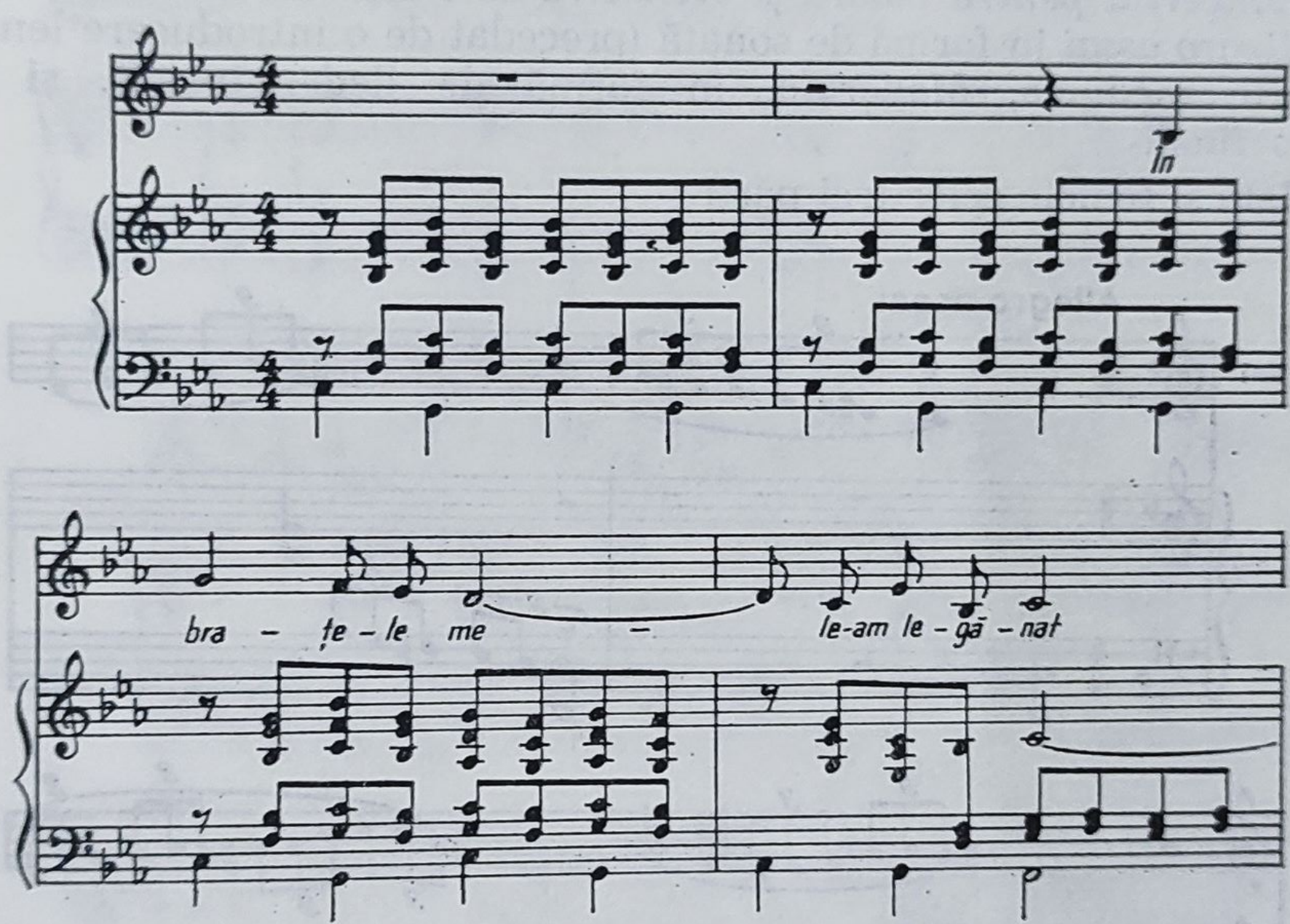
O particularitate a procedeelor de dezvoltare folosite de M. Socor în această lucrare constă în combinarea procedeelor de dezvoltare liniare, în „toarcerea" continuă a firului melodic, cu cele caracteristice dezvoltărilor de stil omofon, anume, repetarea la înălţimi diferite a aceluiaşi motiv.

În cea de-a doua jumătate a *Concertului*, polifonia devine treptat tot mai densă, lucrarea încheindu-se cu continua mărire a intensităţii sonore, prin intervenţia întregului aparat instrumental, asigurînd astfel o tensiune crescîndă pînă la sfîrşitul ei.

După aceste lucrări instrumentale, ce se caracterizează după cum am mai arătat printr-o structură melodică intens cromatică, atonalism şi forme polifone neoclasice, în creaţia lui Matei Socor au apărut, ca expresie a concepţiilor sale politice, de membru militant al Partidului Comunist, şi cîteva lucrări vocale, cîntece pentru voce şi pian (pe versuri de Aron Cotruş), şi coruri de genul cîntecelor de masă. Corurile sale : *Cum Jiul îşi curge necazul în valc* (1942) şi *De-ajuns Românie calvarul* (1944) sînt, după cunoştinţa noastră, primele cîntece de masă de la noi. În mod firesc ele arată în structura lor melodică influenţa aceluiaşi gen de cîntece din Uniunea Sovietică.

Desigur, diferențele de stil între aceste lucrări corale și cele instrumentale, potrivit deosebirii existente între cele două genuri muzicale, sînt foarte mari, dovedind că Matei Socor își poate adapta modul de exprimare în funcție de destinația pe care o dă unei compoziții.

Dîndu-și seama că lucrările sale instrumentale de pînă atunci nu sînt accesibile decît unui cerc restrîns de cunoscători, fiind în același timp convins de necesitatea democratizării modului de comunicare muzicală, animat de dorința de a face muzica sa cît mai accesibilă maselor, el își simplifică dintr-o dată modul de exprimare și în cadrul muzicii instrumentale. Prima sa lucrare care odată cu schimbarea concepțiilor sale estetice dovedește și schimbările intervenite în stilul său este poemul *Mama*, pentru voce și orchestră (1944), pe versuri de Maria Banuș, în care melodia cromatică este înlocuită cu o melodie de structură diatonică, și polifonia, cu omofonia armonică, compozitorul revenind și la tonalitate.



Următoarea lucrare, *Călușul și Sîrba*, pentru orchestră, constituie un alt exemplu de schimbare stilistică în creația lui Socor. Deși a fost un timp colaborator al lui Constantin Brăiloiu, și datorită acestui fapt este un bun cunoscător al folclorului rural, compozitorul a ales melodii din repertoriul lăutăresc, care au o mai mare

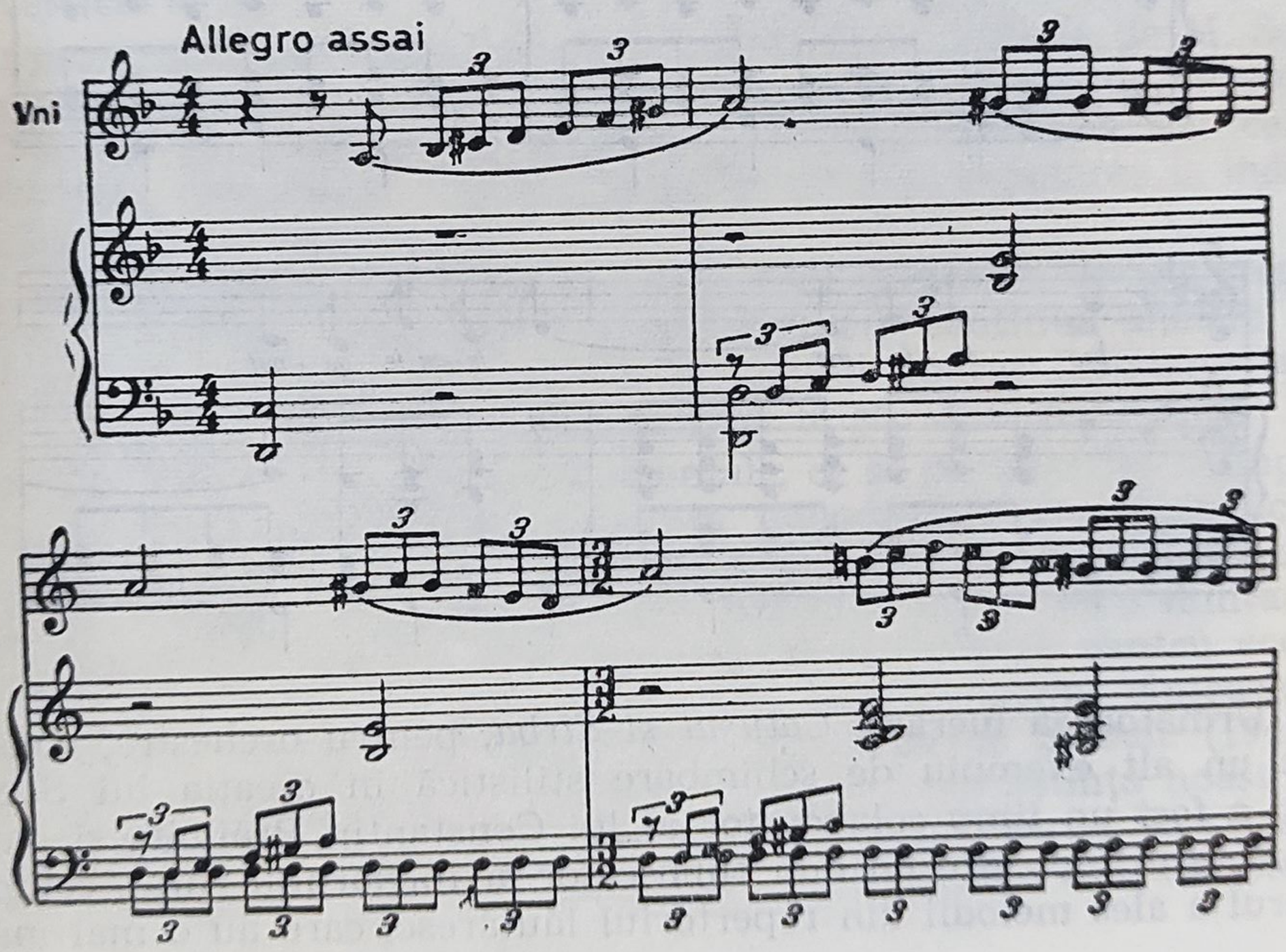
circulație în rîndul maselor populare orășenești decît melodiile autentic țărănești de arhaică structură modală.

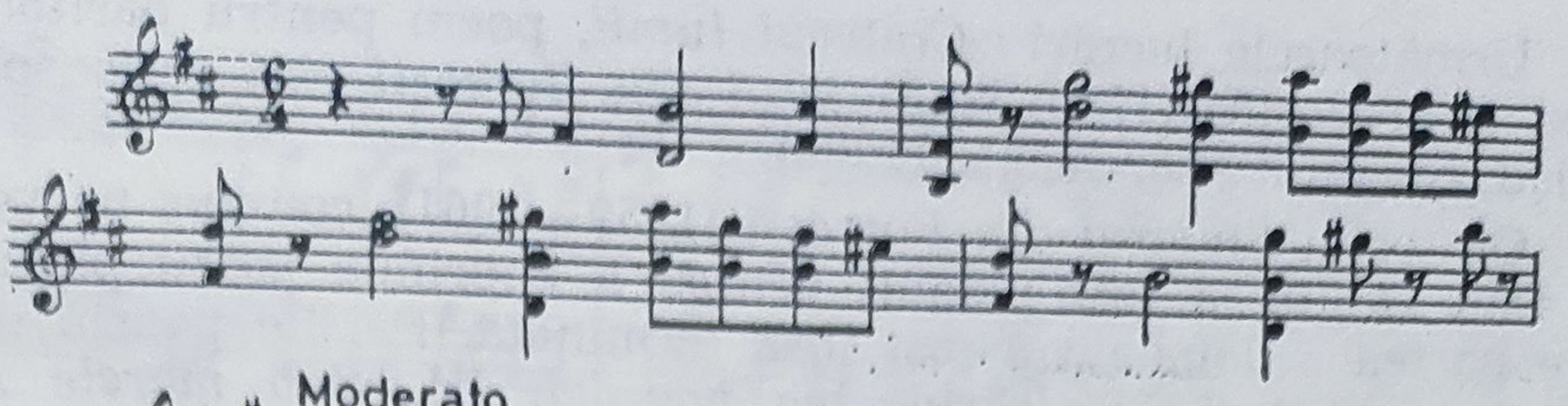
Caracterul lăutăresc este propriu și *Concertului pentru vioară și orchestră* (1955), caracter ce se manifestă mai ales în melodie printr-o frecvență a secundei mărite.

Din studiul lui Nicolae Filimon, apărut în 1864 în ziarul „Buciumul", se știe că pînă spre mijlocul secolului trecut tarafurile noastre lăutărești se duceau adesea la Constantinopol și că astfel contactul cu muzica orientală s-a manifestat prin adoptarea în folclorul urban lăutăresc a secundei mărite. Acest interval este caracteristic și melodiilor compuse de Dimitrie Cantemir în timpul șederii sale în capitala Imperiului Otoman. Că acest interval s-a încetățenit și în muzica noastră cultă din secolul trecut o dovedește faptul că el a fost considerat de Eduard Caudella ca una din caracteristicile principale ale celor trei game „românești" care stau la baza muzicii compozitorilor români din secolul al XIX-lea.

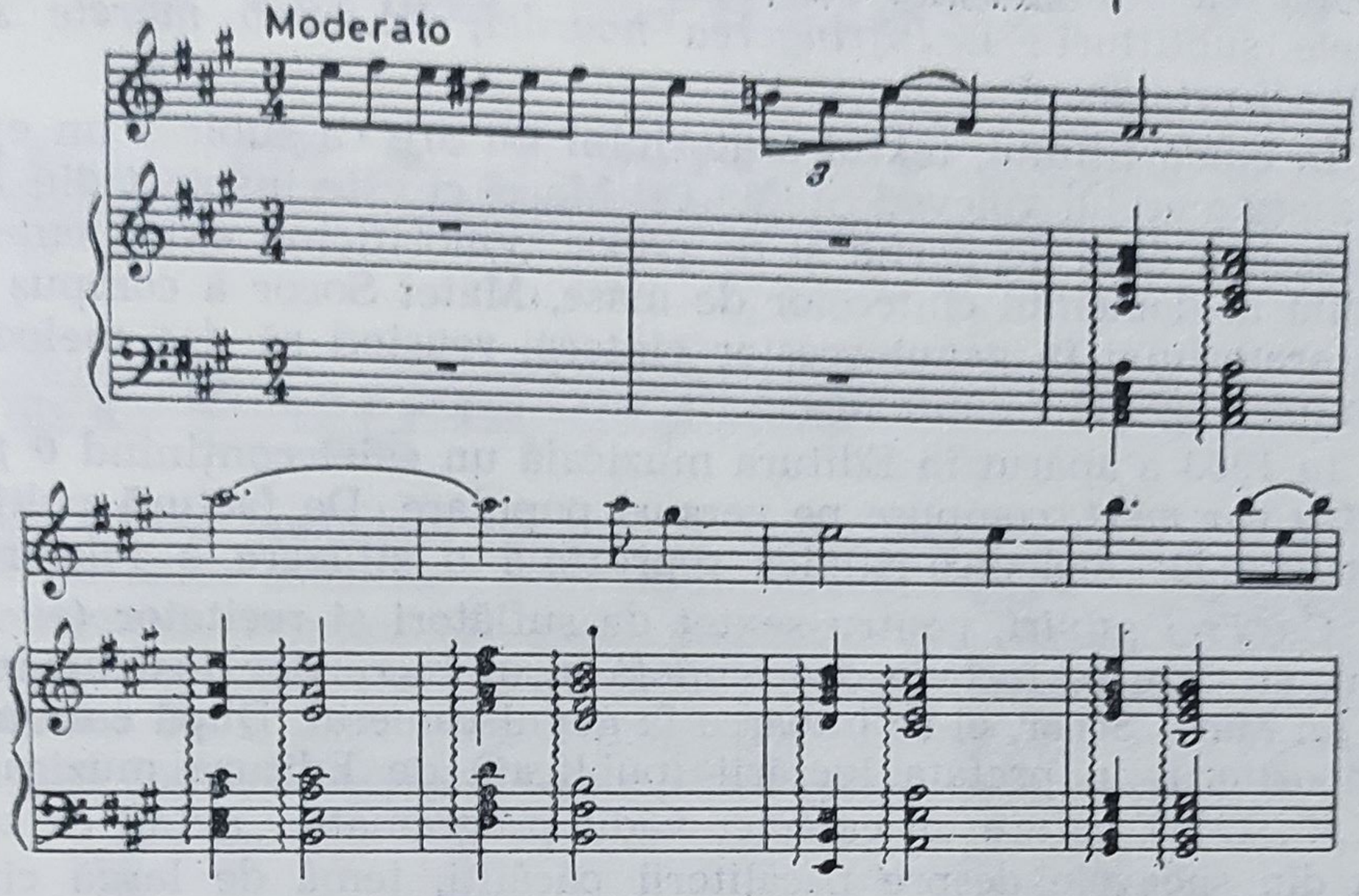
Concertul pentru vioară și orchestră este alcătuit din trei părți : un *Allegro assai* în formă de sonată (precedat de o introducere lentă), o parte mediană, *Moderato*, în formă de lied tripartit, și un rondo final.

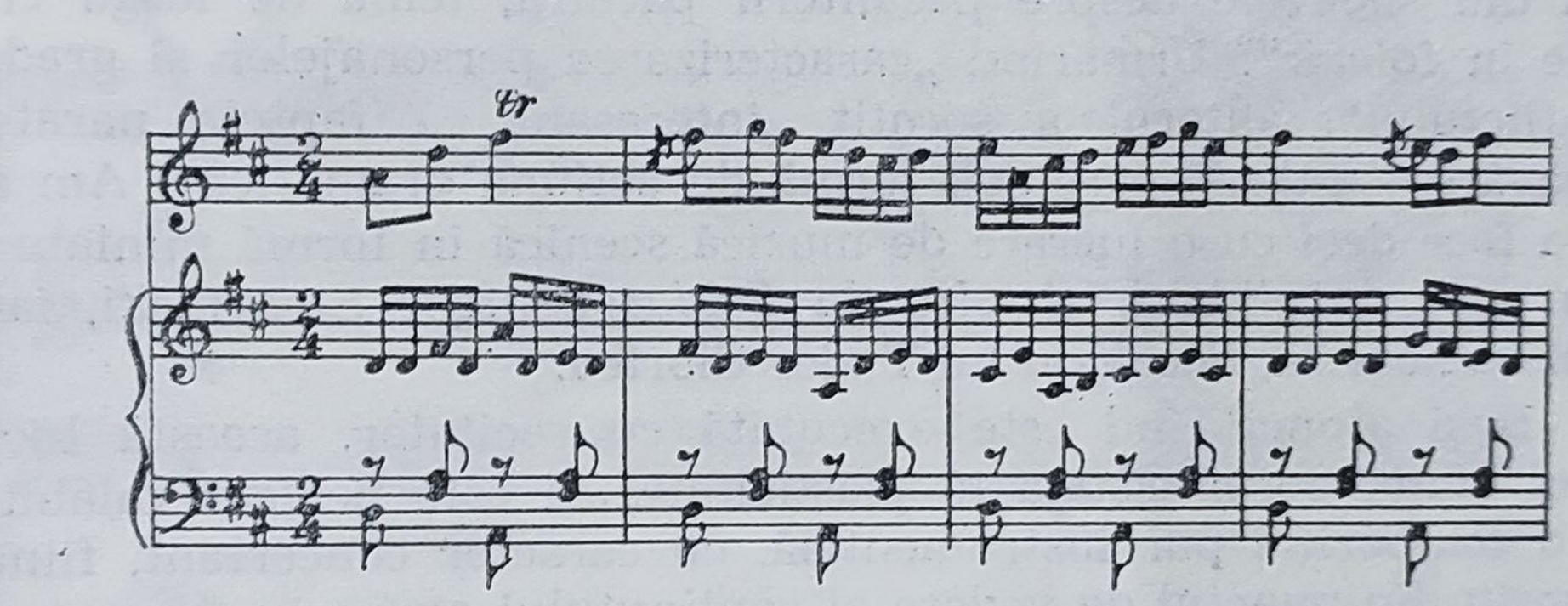
Iată și temele celor trei părți :

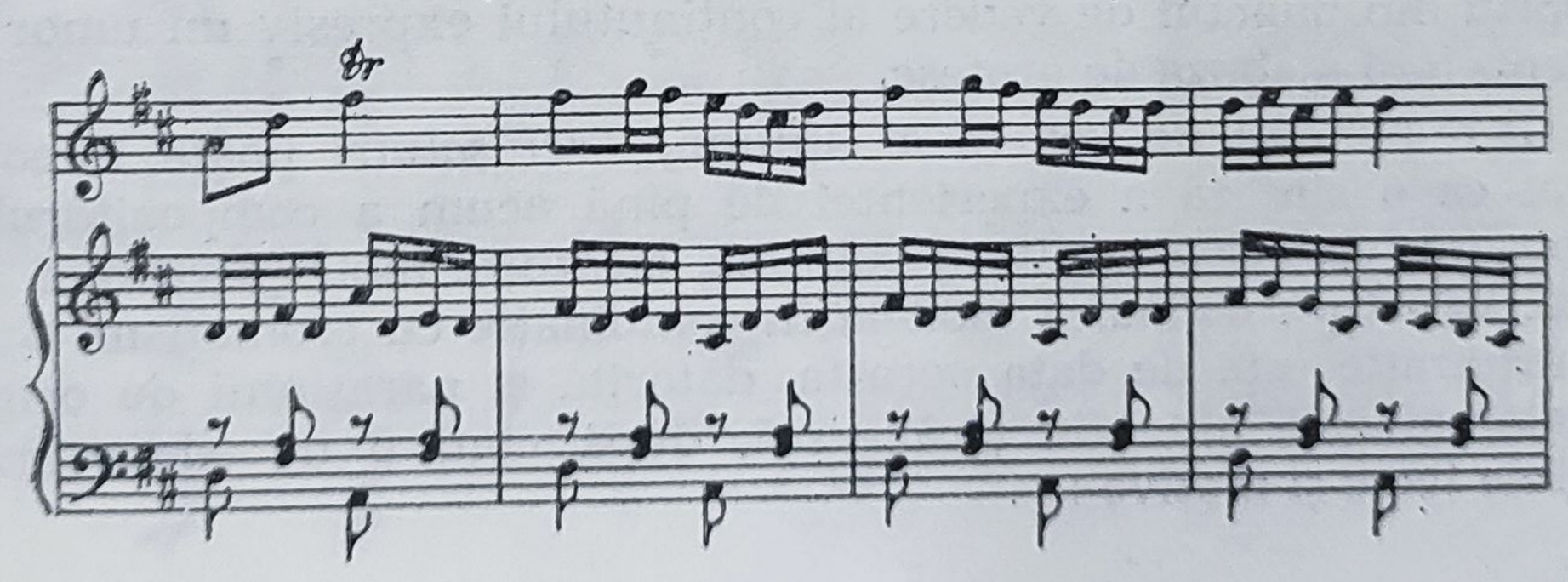




Moderato







Următoarele lucrări : *Cîntecul lumii*, poem pentru bariton, cor mixt și orchestră (1960) și *Stejarul din Borzești* sînt scrise pentru soliști, cor mixt și orchestră (1966).

Oratoriul *Stejarul din Borzești* (1959—1961), compus pe versuri de Dan Deșliu, a fost plănuit pentru a cuprinde patru părți, din care partea a doua nu a fost însă terminată. Părțile poartă următoarele subtitluri : I. *Înfrîngerea hoardei*, III. *Sub marele steag*, IV. *Va fi primăvară*.

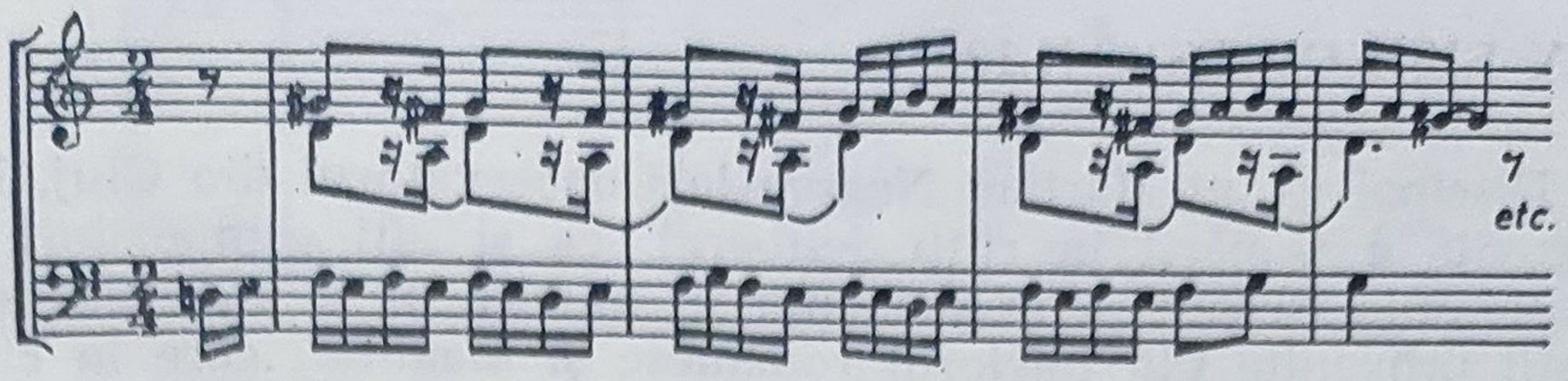
În ciuda titlului, textul oratoriului nu are ca subiect un episod din viața marelui voievod Ștefan cel Mare, ci este inspirat din lupta antifascistă dusă de partid și de popor. Valorificînd experiența dobîndită în domeniul cîntecelor de mase, Matei Socor a compus muzica oratoriului în genul acestor cîntece, reușind să dea melodiilor o amlpă dezvoltare simfonică.

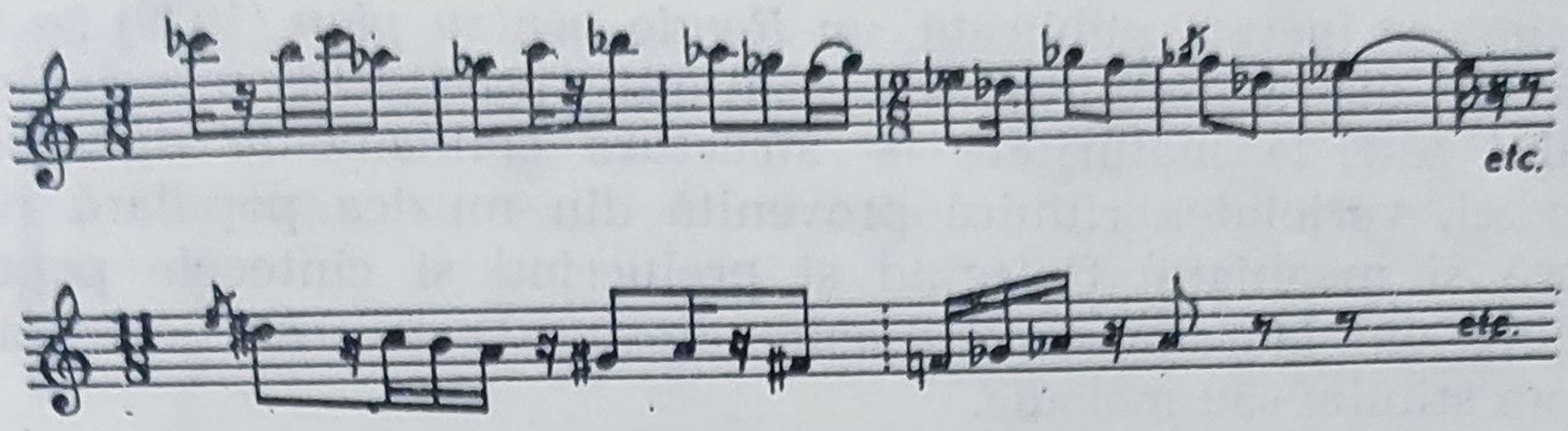
În 1963 a apărut în Editura muzicală un caiet conținînd *6 piese pentru cor mixt*, compuse pe versuri populare. De factură polifonă, structura lor melodico-ritmică reprezintă o stilizare a folclorului.

Cu *Trei șalviri*, pentru sextet de suflători și recitator (ad libitum), cu care se încheie deocamdată șirul lucrărilor instrumentale ale lui Matei Socor, el se întoarce la genul cameral. După cum arată compozitorul în prefața lucrării (publicată de Editura muzicală a U.C.R., 1971), ea are un caracter vădit programatic „avînd ca sursă una din snoavele despre păcălitorii păcăliți, temă de largă circulație în folclor". Urmărind „caracterizarea personajelor și gradarea conflictului", autorul a socotit „interesant ca faptele narate în snoavă să se desfășoare sub formă de acțiune dramatică". Am avea de-a face deci cu o lucrare de muzică scenică în formă miniaturală, cum este de pildă *L'Histoire du Soldat* de Igor Stravinski, iar în muzica noastră, *Păcală* al lui Tudor Ciortea.

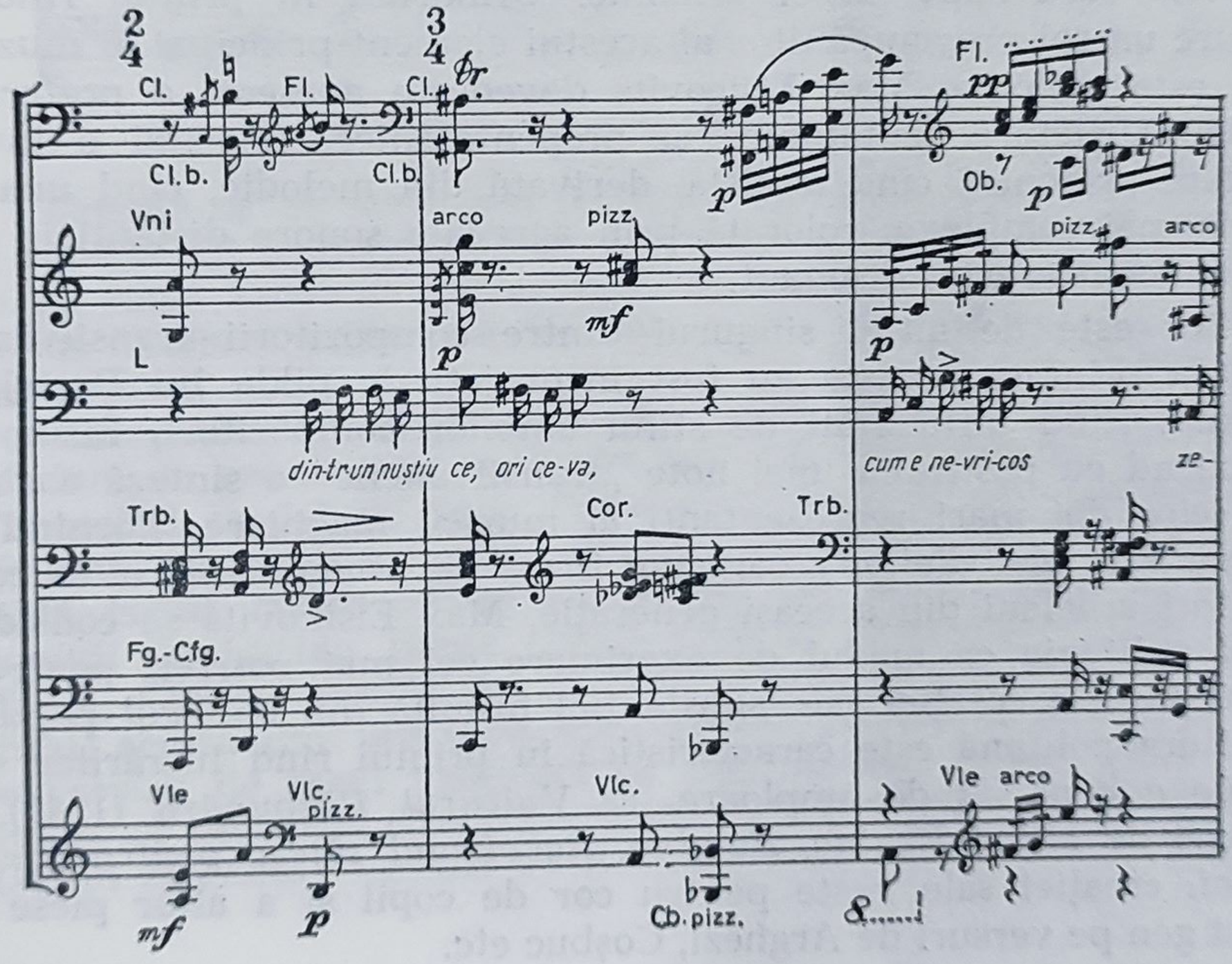
Deși atunci cînd este executată cu recitator, această lucrare a lui Matei Socor cîștigă în plasticitate, ea este perfect valabilă și ca o compoziție pur instrumentală, cu caracter concertant, fiindu-i propriu din punctul de vedere al conținutului expresiv un umor suculent, fără a abuza de grotesc.

Din punctul de vedere al stilului, *Trei șalviri* poate fi considerat ca o sinteză a experienței de pînă acum a compozitorului : inspirație folclorică, scriitură polifonă, alcătuire metrico-ritmică variată, structură melodică modală în combinație cu cromatism. Sursa de inspirație este de data aceasta, datorită și narațiunii de origine rurală, muzica autentic țărănească, după cum o dovedesc următoarele teme și motive :





Ca şi alţi muzicieni români, şi Matei Socor a trecut prin mai multe perioade stilistice ; prin ultimele sale lucrări el s-a apropiat de concepţiile estetice ale şcolii naţionale. De curînd Matei Socor a terminat o operă, servindu-i ca libret piesa *Conu Leonida faţă cu reacţiunea* de I. L. Caragiale ; opera nu a fost încă reprezentată. Dăm mai jos un fragment extras din manuscrisul partiturii :

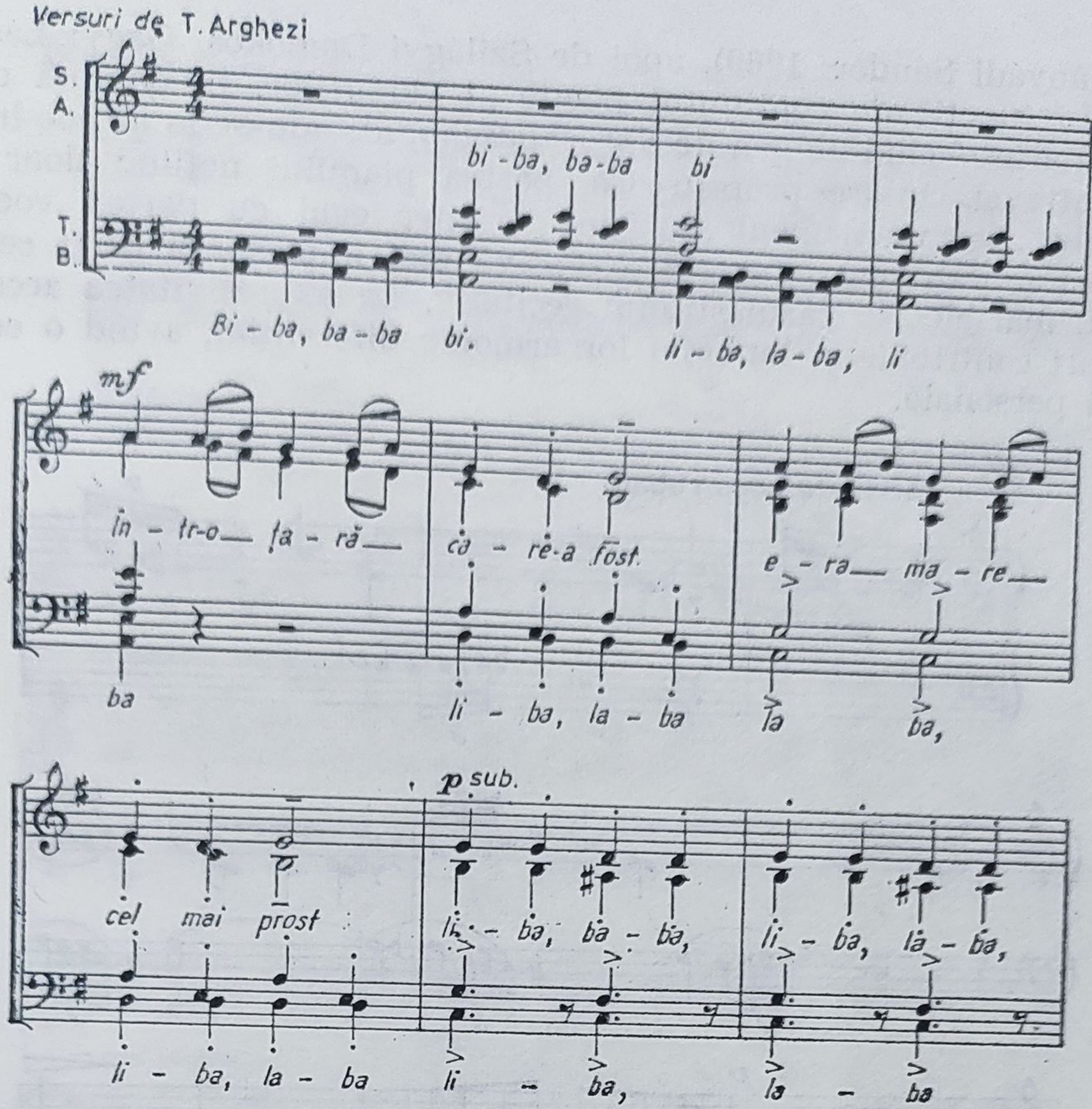


MAX EISIKOVITS (8.X.1908)

Discipol al lui Marțian Negrea la Conservatorul din Cluj, Max Eisicovits a urmărit în chip deliberat, ca și alți compozitori din Transilvania, scoaterea în evidență în muzica sa a unor elemente de stil provenite din folclorul românesc și maghiar, care în ciuda aceleiași arhaice structuri modale, diferă în mod considerabil. Deja în prima sa lucrare publicată, un *Rondo pentru pian* (1939) pe teme folclorice din Maramureș, sînt conturate trăsăturile principale ale stilului său de maturitate — structura eminamente diatonică a melodiei, varietatea ritmică provenită din muzica populară românească și maghiară. Culegînd și prelucrînd și cîntecele populare hasidice din Maramureș, influența acestora este însă neînsemnată asupra stilului său melodic.

Ca și alți numeroși compozitori din generația sa, și Max Eisicovits, nu fără a fi influențat de concepțiile estetice ale lui Bartók, vedea în folclor un mijloc de regenerare a muzicii culte, un antidot împotriva individualismului exacerbat al expresionismului și a unui limbaj în care dezvoltarea excesivă a armoniei a dus la atrofierea ritmului și a melodiei lipsite în general de sens expresiv fără suportul ei armonic. Urmărind în primul rînd să asigure un rol precumpănitor al acestui element principal al muzicii, care este melodia, Max Eisicovits dovedește adeseori o preferință pentru structuri pentatonice și prepentatonice, folosind o înveșmîntare armonică cînd modală, derivată din melodie, cînd una de forme mai complexe, colorată prin agregate sonore distanțiale sau bitonale cu caracter disonant.

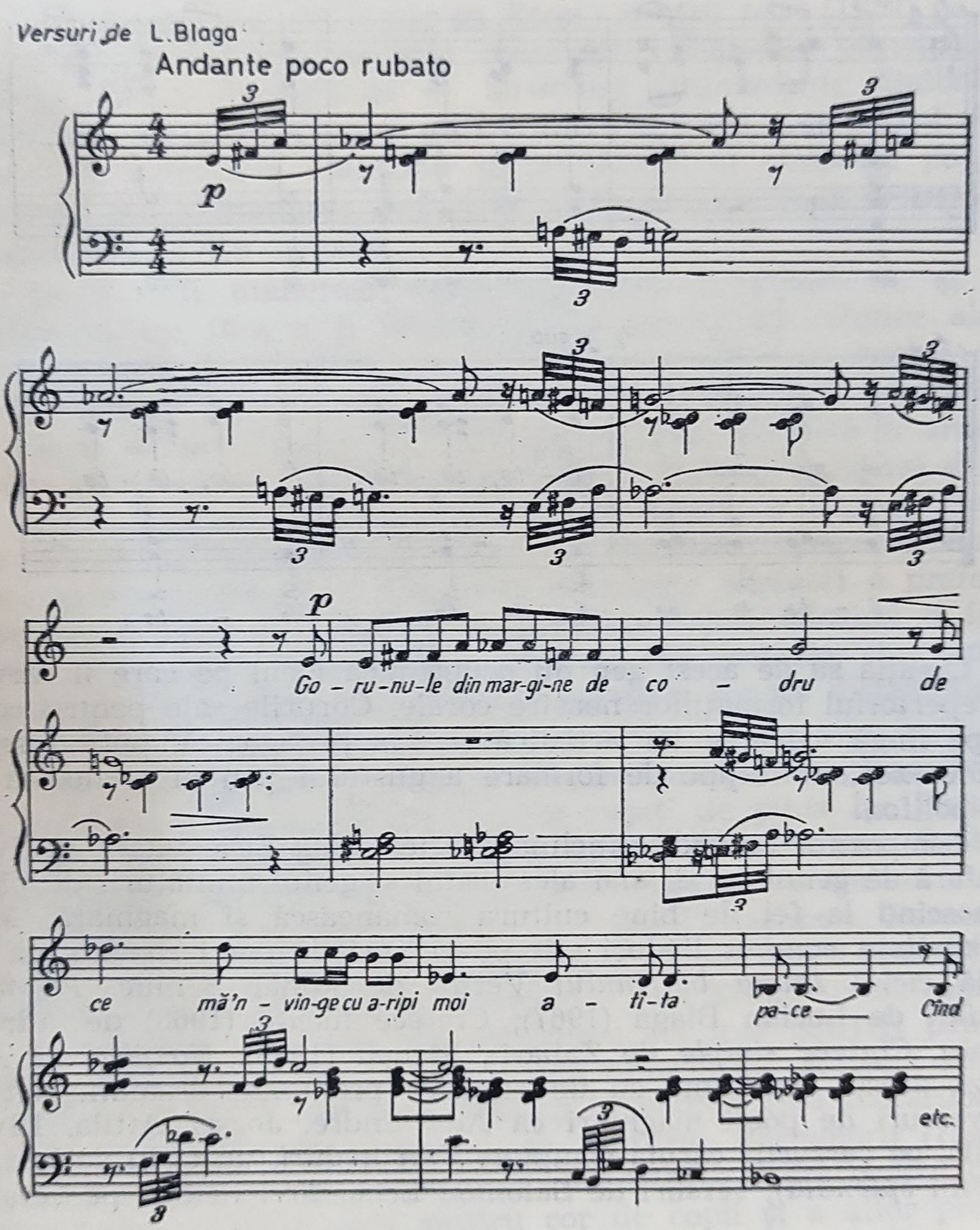
Nu este de altfel singurul dintre compozitorii transilvăneni care în privința aceasta au fost încurajați de pilda lui Bartók și Kodály, fiind influențați de stilul ambilor compozitori, Eisikovits urmărind cu păstrarea unei note „transilvănene" o sinteză a stilului celor doi mari reprezentanți ai muzicii maghiare. Pornind de la primatul melodiei, era oarecum firesc ca, asemenea și altor compozitori ardeleni din aceeași generație, Max Eisikovits să considere și el polifonia ca modul de exprimare cel mai potrivit pentru o bună parte a creației sale substanțial hrănită din cîntecul popular. Scriitura polifonă este caracteristică în primul rînd lucrărilor sale corale *à cappella* de amploare, ca *Vulturul Răzbunării* (1949) pe versuri de Mihai Beniuc, *Bobîlna, Recviemul sătesc pentru cor de femei*, creației sale vaste pentru cor de copii și a altor piese de acest gen pe versuri de Arghezi, Coșbuc etc.

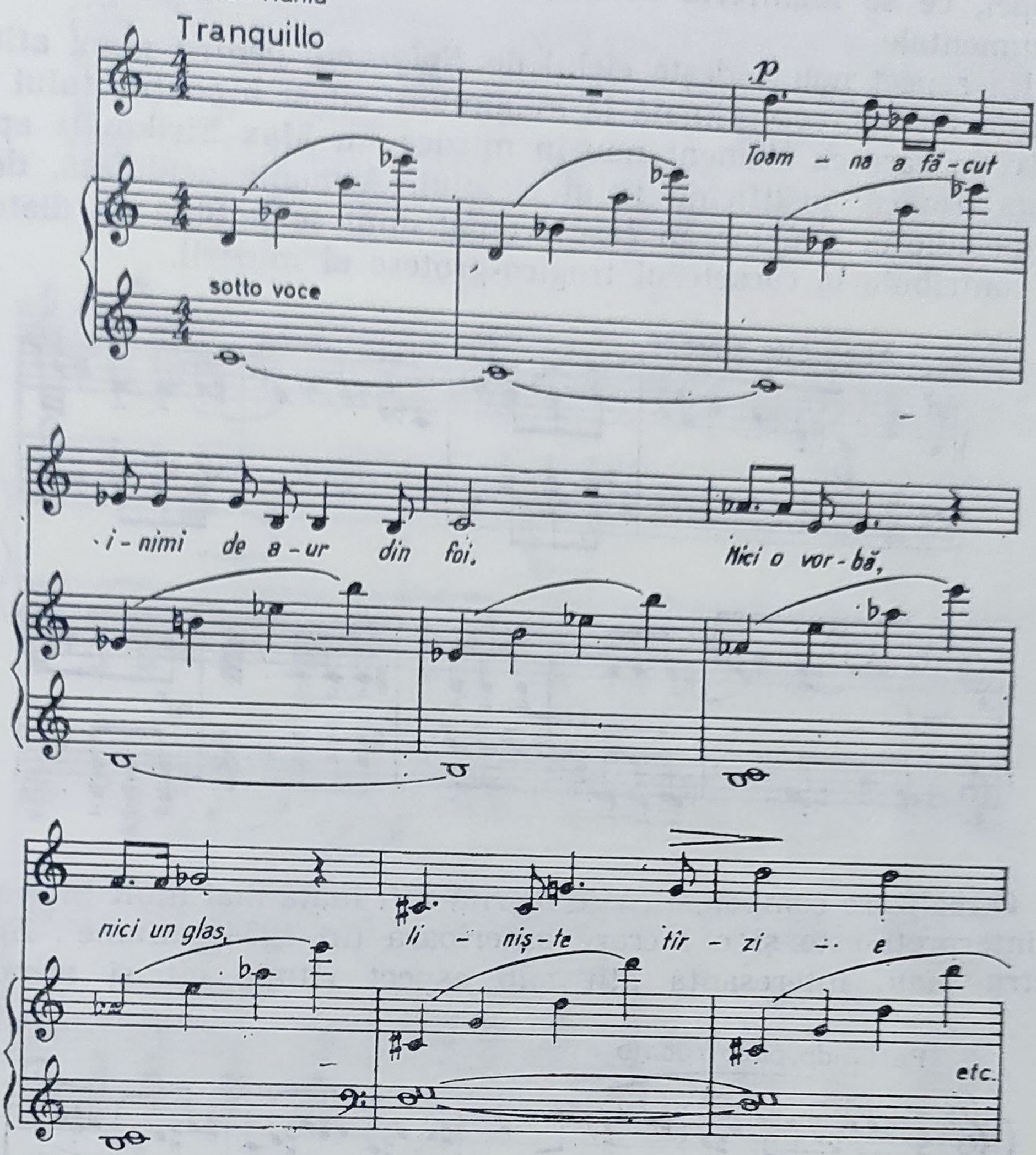


Creația sa de acest gen nu ocupă încă locul pe care îl merită în repertoriul formațiilor noastre corale. Corurile sale pentru copii au pe lîngă valoarea lor artistică și una pedagogică, putînd servi ca un excelent mijloc de formare a gustului pentru o muzică în stil polifon.

Compozitor cu vădite înclinații lirice, Max Eisicovits a cultivat, în afară de genul coral, mai ales liedul și genul miniaturii de pian. Cunoscînd la fel de bine cultura românească și maghiară, Max Eisikovits a compus lieduri atît pe versuri de poeți români, ca de pildă ciclul *Inima bătrînului Vezuv* de Mihai Beniuc, *Poemele luminii* de Lucian Blaga (1967), *Cîntece tăcute* (1968) de Adrian Maniu, *Cîntece simple* de Zaharia Stancu (1969), *Noaptea* de Arghezi, acesta din urmă cu un caracter pronunțat dramatic, cît și pe versuri de poeți maghiari ca Ady Endre, Jozsef Attila, Illyes Gyula, pe versurile căruia compune *Trei lieduri*, un ciclu de lieduri *(Destin splendid)*, versuri de Salomon Ernö, *Trei lieduri* pe versuri

de Kànyádi Sándor, 1969), apoi de Szilágyi Domokos, Gagyì Làszló etc. În funcție de conținutul poetic al versurilor, predomină cînd cîntul arioso, cînd un gen de *Spröchgesang*, aflîndu-se la mijloc între recitativ și cîntare propriu-zisă, partea pianului nefiind doar un simplu „acompaniament", ci un partener egal cu partea vocală, uneori învestit cu o funcție expresivă mai importantă decît cea a vocii, mai ales în cazul stilului recitativ. La expresivitatea acestor lieduri contribuie și limbajul lor armonic diferențiat, avînd o certă notă personală.

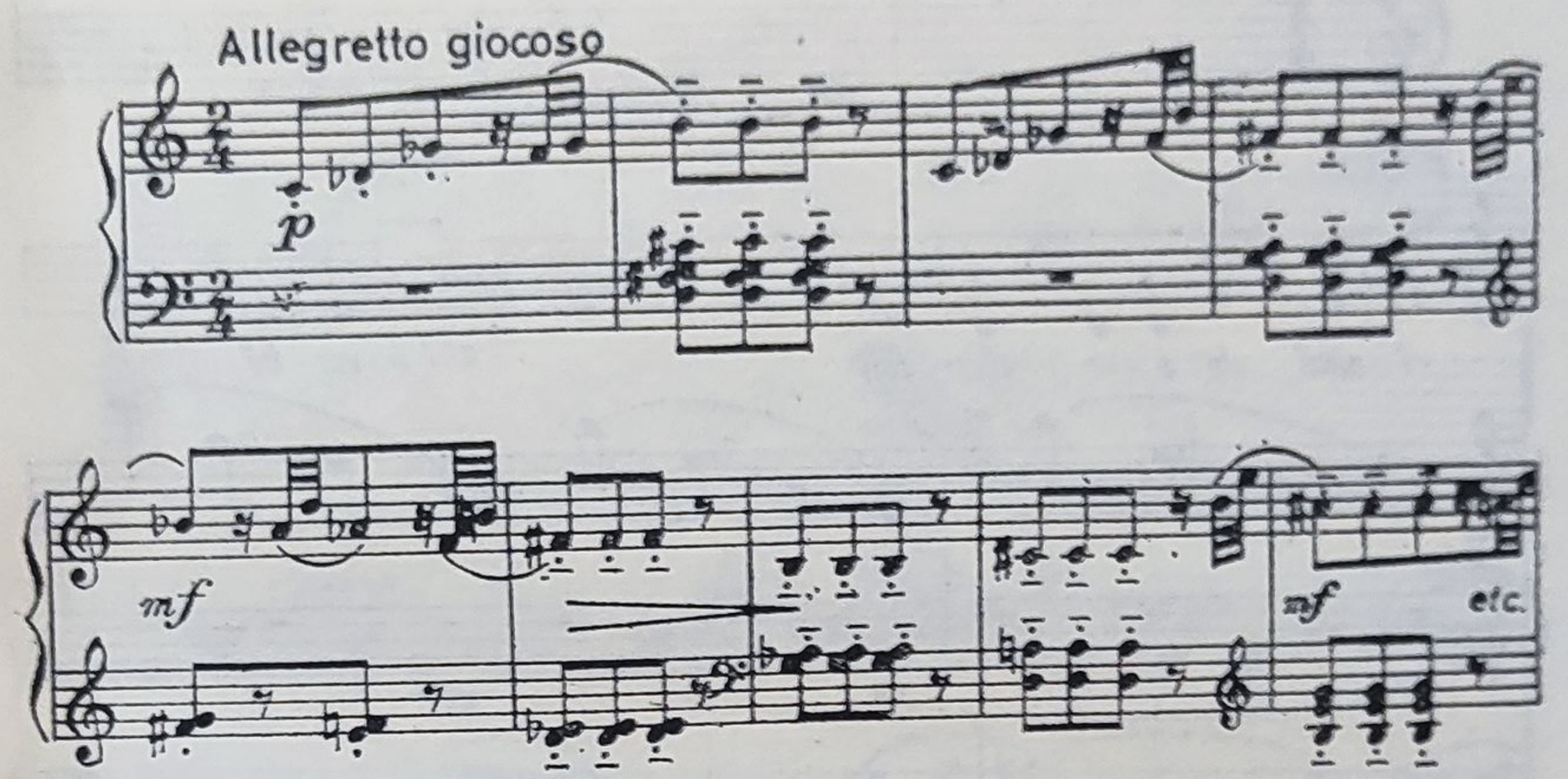




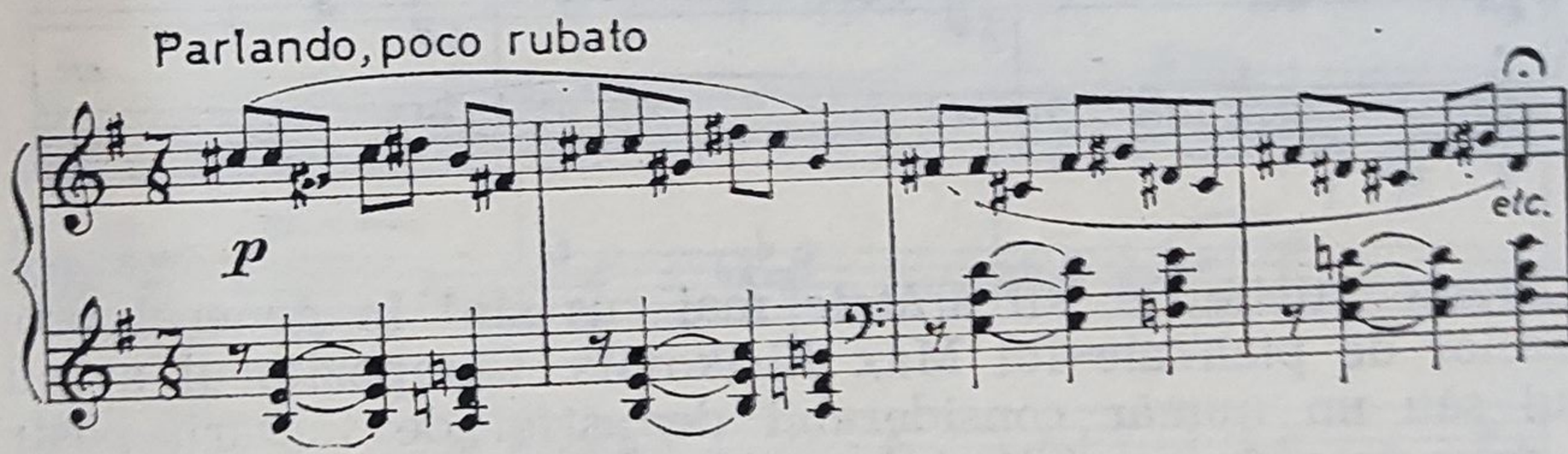
Caracteristicile de stil arătate mai sus sînt în general proprii și pieselor de pian ale lui Max Eisikovits. Compozitorul avînd la activul său un număr considerabil de astfel de lucrări, păstrînd de la primele piese — datînd din 1933, debutul său componistic — pînă la cele compuse cu cîțiva ani mai în urmă, aceleași caracteristici principale de limbaj, ne vom opri numai la cele care ni se par cele mai semnificative pentru personalitatea sa componistică și concepțiile sale estetice. În acest sens am cita ciclul de *30 de piese scurte* și *Cîntecul vine din răsărit* (1956), lucrare semnificativă sub aspectul rolului primordial al melodiei, titlul reprezentînd o vădită aluzie la influența muzicii populare din sud-estul

Europei, ce se manifestă în cantabilitatea temelor și a lucrărilor instrumentale.

Un aspect nou vădește ciclul de *Epigrame* pentru pian, atît în privința formei, comprimată la maximum, cît și a conținutului expresiv, în care ca element nou în muzica lui Max Eisikovits apare o notă ironică, justificînd titlul ciclului. Armonia acidulată, desenul melodic al temelor, în care cromatismul se îmbină cu diatonicul, contribuie la caracterul tragico-grotesc al muzicii.

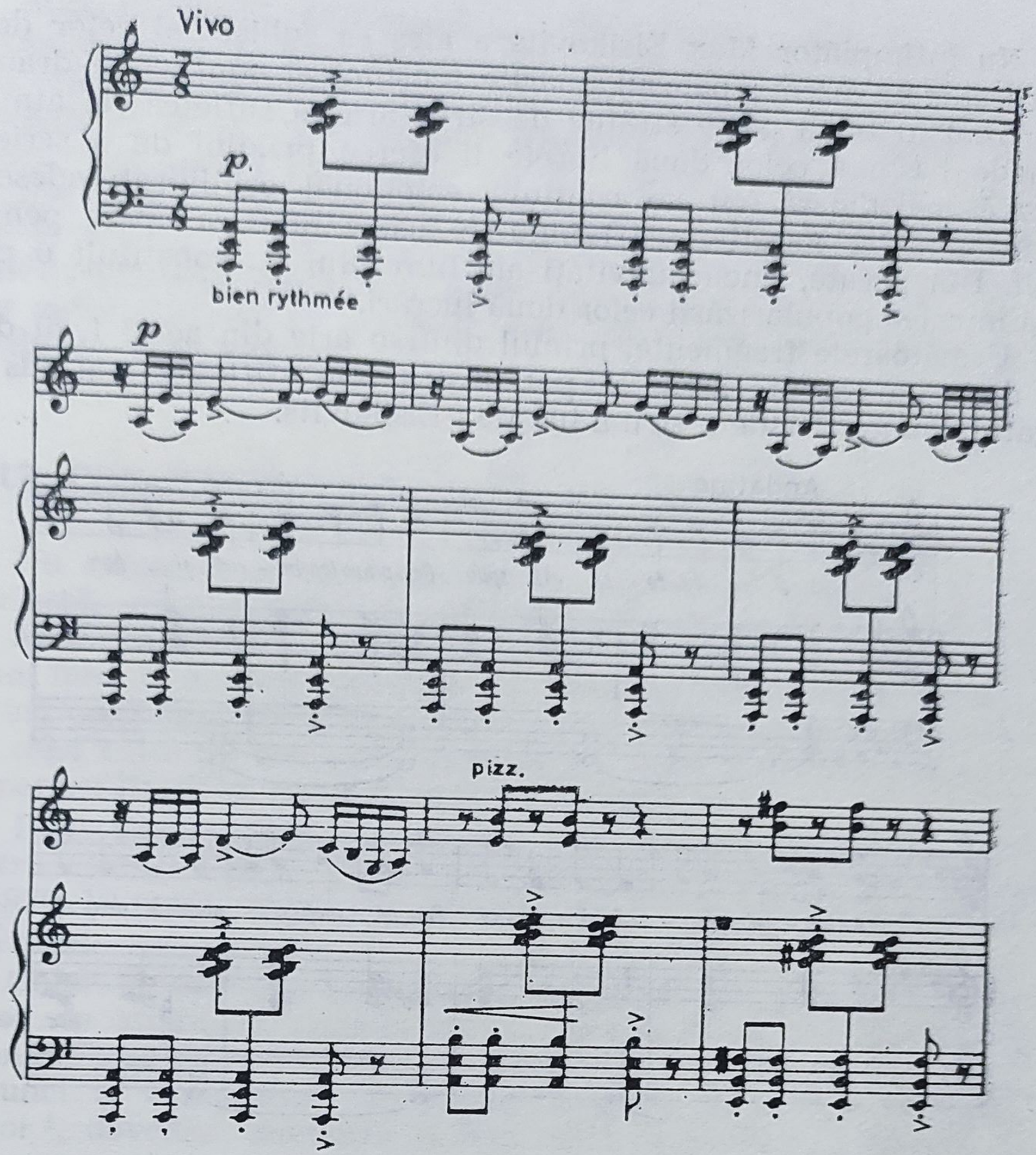


O realizare componistică ce merită a fi luată mai mult în seamă de interpreți este și o lucrare anterioară (în 1954) anume: *Suita pentru pian*, interesantă atît sub aspect ritmic cît și armonic



și, în aceeași măsură, *Sonata pentru pian* (1951), remarcabilă prin plasticitatea temelor inventate în spiritul folclorului transilvănean, partea lentă distingîndu-se, prin lirismul ei, prin sinceritatea modului de comunicare al unui conținut emoțional de meditație și reverie.

O contribuție valoroasă la îmbogățirea repertoriului cameral o reprezintă *Sonatina pentru vioară și pian* (1944)



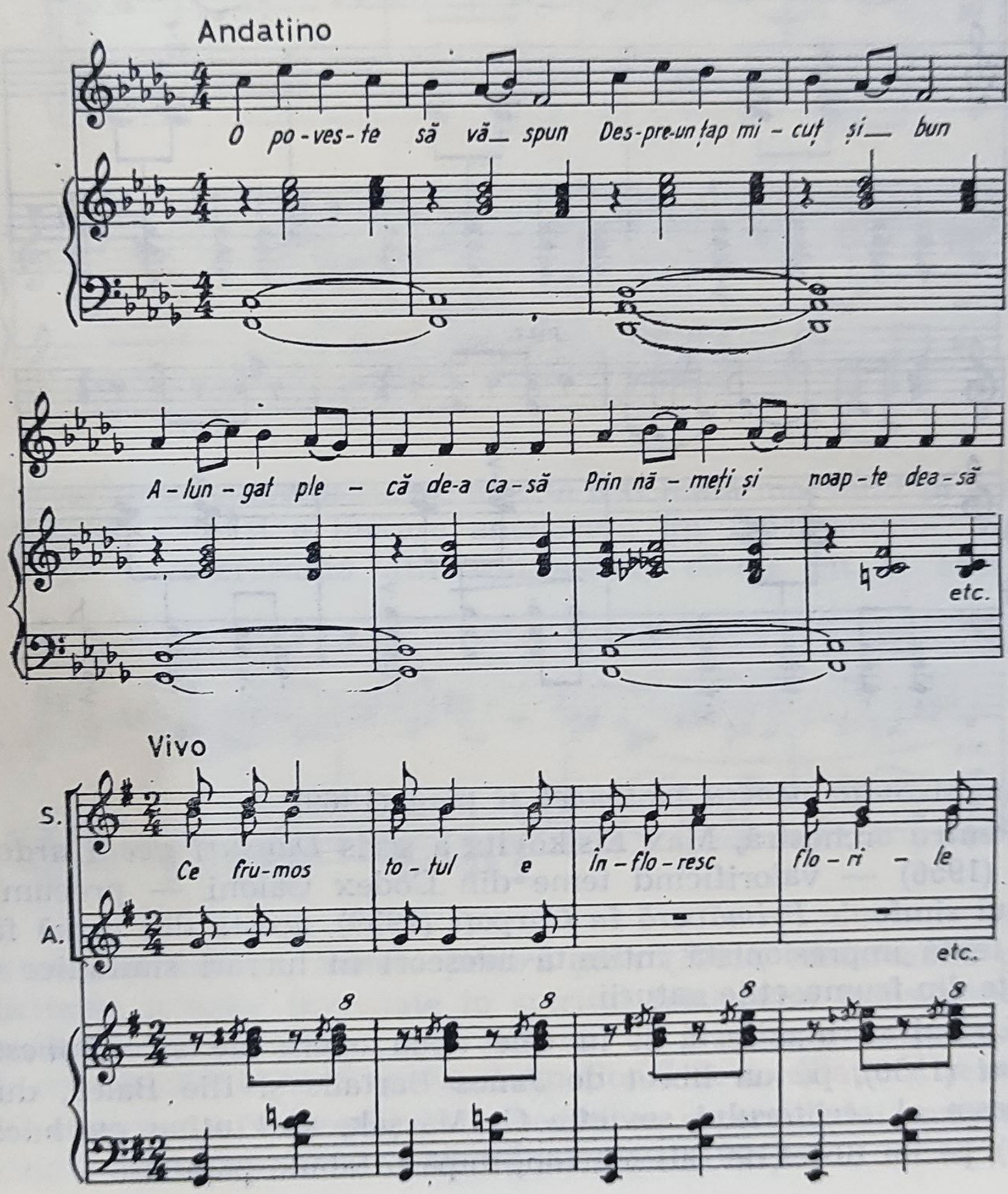
precum și *Suita pentru violoncel și pian* (1969).

Pentru orchestră, Max Eisikovits a scris *Dansuri vechi ardelenești* (1956) — valorificînd teme din Codex Caioni — precum și poemul simfonic *Primăvară în Carpați* (1959), acesta din urmă fără acea tentă impresionistă întîlnită adeseori în lucrări simfonice inspirate din frumusețile naturii.

Liricul se manifestă și în cele două opere ale sale *Povestea țapului* (1950), pe un libret de Janos Bartalis și Ilie Balea, după un basm al scriitorului sovietic G. Marșak, și *Fîntîna cu bucluc* (1960), pe un libret de Lili Marton, după o fabulă populară.

Nu întîmplător Max Eisikovits a ales ca subiect al celor două opere cîte un basm ; patosul, marile tensiuni și conflictele dramatice fiind în bună parte străine de structura sa sufletească, atmosfera de basm a celor două librete îi oferea prilejul de a scrie o muzică melodioasă, cu un conținut emoțional echilibrat, adeseori cu un caracter narativ, potrivindu-se foarte bine ca opere pentru copii. Din păcate, unele naivități ale libretului au constituit o piedică în calea popularizării celor două lucrări.

Următoarele fragmente, primul dintr-o arie din actul I, al doilea dintr-un cor din actul II, pot ilustra cele afirmate mai sus în legătură cu muzica de teatru a lui Max Eisikovits.



Max Eisikovits desfășoară și o deosebit de valoroasă activitate muzicologică ce se află într-o organică legătură cu opera sa muzicală concepută în stil polifon. Cele trei volume apărute pînă acum — *Polifonia vocală a Renașterii, Polifonia Barocului* și *Introducerea în polifonia vocală a secolului XX* — sînt, după cum arată și titlurile lor, consacrate studiului acestor epoci polifone. Max Eisikovits este și autorul a numeroase studii și eseuri, în fruntea acestora situîndu-se după părerea noastră cel apărut în revista *Muzica* în care autorul scoate în evidență elementele populare românești ale stilului lui Béla Bartók.

PAUL CONSTANTINESCU (30.VI.1909—20.XII.1962)

Nu există compozitor român din generația următoare făuritorilor școlii noastre naționale moderne, care să nu fi recurs la citare din folclor, indiferent de forma și genul muzical folosit. Valorificarea însă a muzicii populare ca program, înțelegerea propriilor rosturi creatoare sub forma transpunerii melodiei populare pe planul celei culte nu este caracteristică, în afară de Sabin Drăgoi, decît pentru Brăiloiu, Rogalski și P. Constantinescu.

Paul Constantinescu compune primele sale lucrări *(Sonatina pentru vioară și pian, Două studii bizantine pentru trio de coarde)* în 1929, la puțin timp după prelucrările de folclor ale lui Brăiloiu și Drăgoi.

Chiar și aceste prime lucrări, în parte scrise încă în timpul anilor de studii la Conservatorul din București (1928—1933) cu Alfonso Castaldi — armonia, Mihail Jora și Dimitrie Cuclin — contrapunct și compoziție, Constantin Brăiloiu — istoria muzicii și folclor [1], dovedesc timpuria și temeinica stăpînire a meșteșugului.

Ca și alții din generația sa, sub influența curentului național, stimulat de profesorii săi și înainte de toate fermecat de frumusețea folclorului, Paul Constantinescu dorește să-și înalțe opera sa artistică pe temelia muzicii populare. Studierea aprofundată a muzicii populare „pe viu" și din culegeri, începînd cu cele ale lui Anton Pann și pînă la cele din veacul nostru (Fira, Breazul, Brăiloiu, Brediceanu, Bartók, Drăgoi etc.) i-a permis, pe lîngă pătrunderea tot mai mult în esența muzicii populare, o continuă lărgire a sferei de inspirație.

---

[1] Între anii 1933 și 1935 și-a completat studiile la Academia de Muzică din Viena cu Joseph Marx.

În timp ce la o bună parte a compozitorilor exista o pronunțată preferință pentru creația populară a ținutului natal (la unii pentru muzica ardeleană, bănățeană, sau cea din Oltenia etc.), Paul Constantinescu urmărește încă de la început valorificarea particularităților dialectale din întreaga țară, cît și aceea a stilurilor populare de diferite vechimi, folosind în lucrările sale atît elemente arhaice (bocet, colind, baladă etc.), cît și elemente din creația populară de dată recentă, nefiindu-i străină nici cîntarea de strană, nici muzica lăutarilor sau romanța de salon (opera *O noapte furtunoasă*).

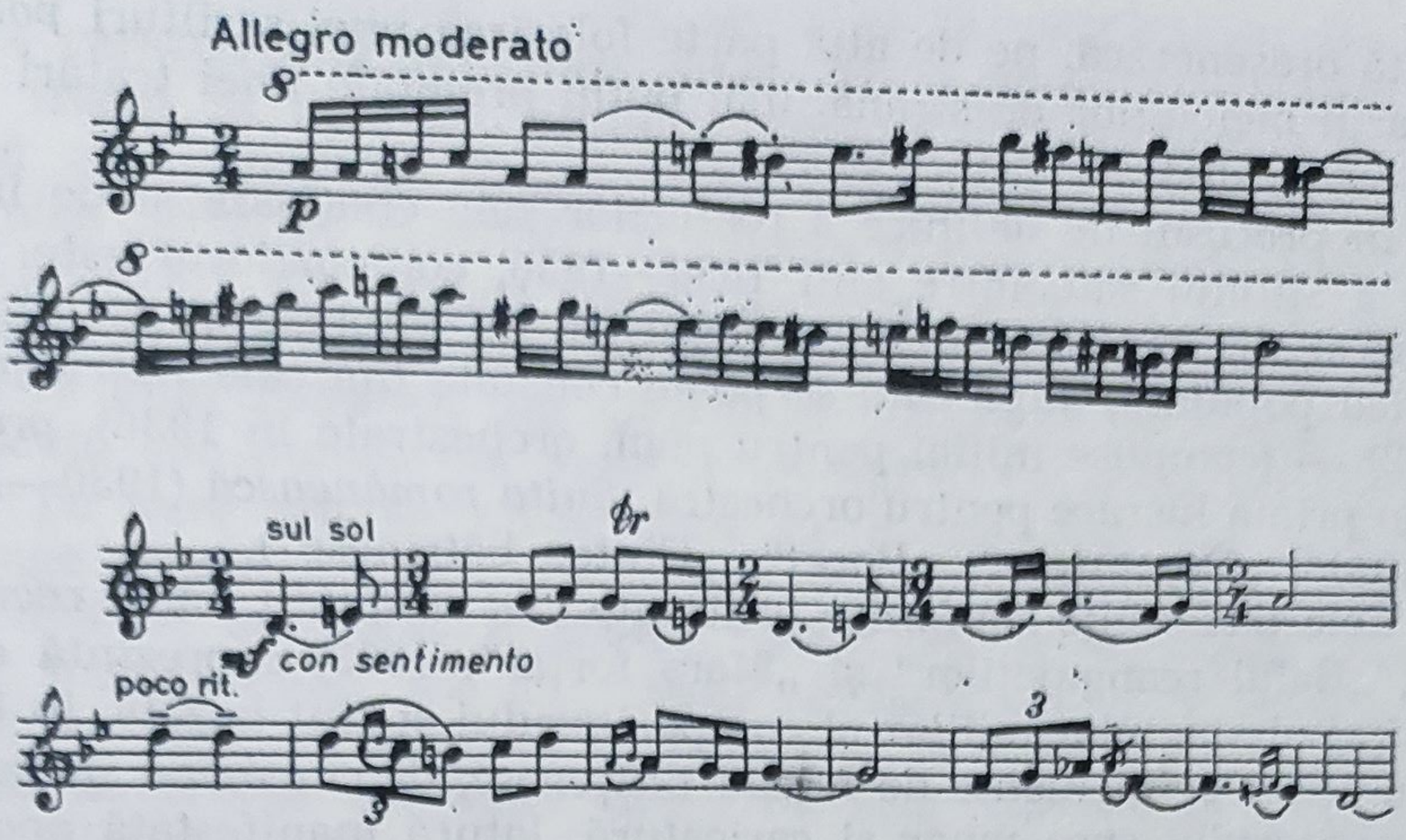
După înclinații și preferințe personale — desigur în legătură și cu influențe suferite din partea altor culturi muzicale — fiecare dintre compozitorii care se inspirau din folclor era atras mai mult de unul sau altul din elementele caracteristice muzicii noastre populare. Unii erau preocupați îndeosebi de problema melodiei și a posibilităților ei de dezvoltare, a înveșmîntării ei armonice și polifonice, în timp ce alții se inspirau din varietatea ei ritmică sau urmăreau valorificarea elementului ei de pitoresc. Acesta din urmă era prețuit mai ales de compozitorii din generația anterioară lui Paul Constantinescu — ca Otescu, Nottara, Enacovici etc. — a căror gîndire muzicală rămăsese în parte tributară muzicii franceze și astfel modul lor de exprimare armonică, adeseori de nuanță impresionistă, era deosebit de potrivit reliefării coloritului local, mai ales aceluia caracteristic muzicii lăutărești.

Din aceeași generație cu cei amintiți mai sus, alții, ca Mihail Jora și Drăgoi, au fost preocupați și de probleme ritmice, iar mai tîrziu, sub alt aspect, Rogalski a valorificat în lucrările sale, cu mult succes, structura ritmico-metrică specifică anumitor dansuri și cîntece populare.

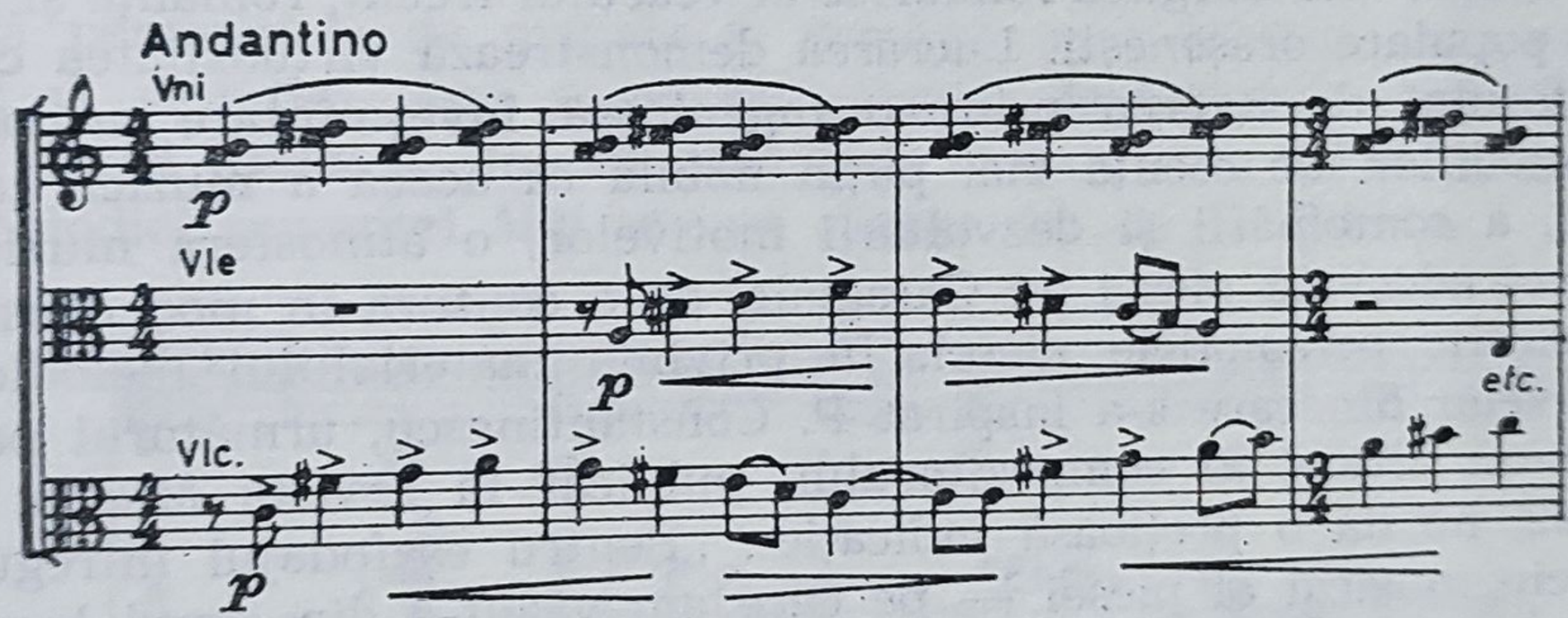
Mai puțin interesat de latura ritmică a folclorului, Paul Constantinescu a fost atras înainte de toate de elementul său melodic, îndeosebi de cel de tip vocal, astfel, chiar și în prelucrările sale de dansuri populare (cu excepția primei piese din cele trei scrise în 1950 pentru pian) nu manifesta o preferință deosebită pentru probleme speciale de ritm.

Drumul parcurs de la debut pînă la lucrările simfonice din epoca de maturitate arată o muncă metodică de valorificare la un înalt nivel artistic al muzicii populare.

Pe timpul cînd compunea primele sale lucrări, printre care și *Sonatina* amintită mai sus, sursa de inspirație melodică a compozitorului, după cum arată exemplele de mai jos, era încă *muzica populară orășenească*, deși în armonie găsim deja unele succesiuni care anunță viitoarele sale preocupări modale.



Atenția lui Paul Constantinescu este atrasă apoi de problema polifonizării și armonizării cîntecului de strană. Primul fruct al acestor preocupări îl reprezintă două studii pentru trei instrumente cu coarde intitulate *Trio bizantin*, care constituie o continuare pe plan instrumental a realizărilor vocal polifone ale lui Kiriac din *Liturghia psaltică*. Din punctul de vedere al valorificării muzicii psaltice, acest *Trio* este precursorul *Variațiilor simfonice pe o temă bizantină* pentru violoncel și orchestră de mai tîrziu, a celor două *Oratorii* și a liturghiei, compusă pe vechi melodii de strană, cu o pregnantă scriitură contrapunctică.



Deosebirile stilistice dintre lucrările cu sursă de inspirație melodică diferită, ca bunăoară dintre *Sonatina* și *Trio*, sînt desigur considerabile, izvorînd din deosebirile înseși ale structurii melodice, pe de o parte tratarea omofon armonică a melodiilor de prove-

nienţă orăşenească, pe de altă parte folosirea unei scrituri *polifone* în cazul melodiilor de strană, mai puţin pretabile unei tratări acordico-verticale [1].

În procesul de definire a rosturilor sale creatoare şi de închegare a stilului său, între anii 1930—1936, compozitorul este preocupat şi de exploatarea unor elemente de pitoresc şi de umor a muzicii populare, după cum se poate constata din cele *Patru fabule* (1932) — (compuse iniţial pentru pian, orchestrate în 1936), precum şi din prima lucrare pentru orchestră, *Suita românească* (1930—1936; „Colind", „Descîntece", „Bocet", „Cîntec bătrînesc").

Cele trei schiţe simfonice intitulate *Din cătănie* („Jalea recrutului", „Balul reangajaţilor" şi „Marş forţat", 1933) reprezintă ecoul muzical al stagiului militar al compozitorului şi sînt bazate, în bună măsură, tot pe elemente de folclor orăşenesc, demonstrînd înclinaţia compozitorului spre umor şi caricatură, latură manifestată apoi cu atîta savoare într-una din lucrările cele mai de seamă ale sale, opera comică *O noapte furtunoasă*. Cu această operă comică, compusă în prima ei versiune în 1934 şi revizuită în 1950, compozitorul realizează o lucrare cu totul remarcabilă, neavînd alt model în domeniul satirei muzicale decît baletul *La piaţă* de Mihail Jora.

Compusă pe un libret după piesa lui I. L. Caragiale, cu oarecare prescurtări (din actul al doilea din 11 scene au fost păstrate numai cinci), opera reprezintă una din contribuţiile cele mai importante ale lui Paul Constantinescu la îmbogăţirea muzicii dramatice româneşti, deosebit de interesantă prin folosirea unui material melodic provenit din mediul mic-burghez românesc al veacului trecut, romanţe şi cîntece populare orăşeneşti. Lucrarea demonstrează virtuozitatea compozitorului de a crea printr-o ingenioasă înveşmîntare armonică a melodiilor, de esenţă mai puţin nobilă ca aceea a muzicii ţărăneşti, a combinării şi dezvoltării motivelor, o atmosferă muzicală perfect adecvată piesei lui Caragiale, de a contura în mod deosebit de plastic personajele piesei. În privinţa materialului melodic şi a surselor din care s-a inspirat P. Constantinescu, următorul pasaj dintr-un articol al compozitorului, publicat în revista *Muzica* nr. 6/1962, ne dă o preţioasă indicaţie : „Pentru eşafodajul întregului edificiu muzical al piesei — pe care am văzut-o din capul locului

---

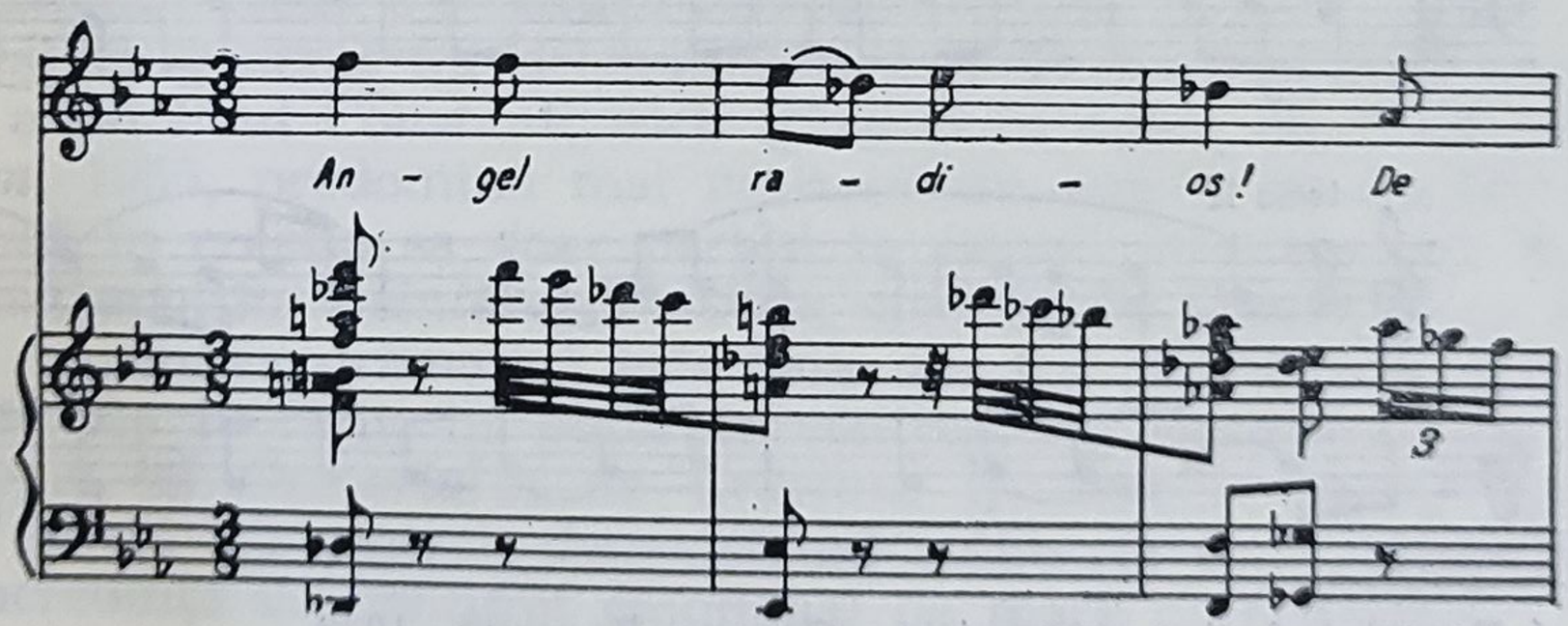
[1] În creaţia lui Paul Constantinescu, scriitura polifonă se limitează în general la prelucrări de melodii de strană (cele autentic bizantine fiind cunoscute de compozitor prin îndrumările primite de la eminentul nostru bizantinolog, preotul I. D. Petrescu).

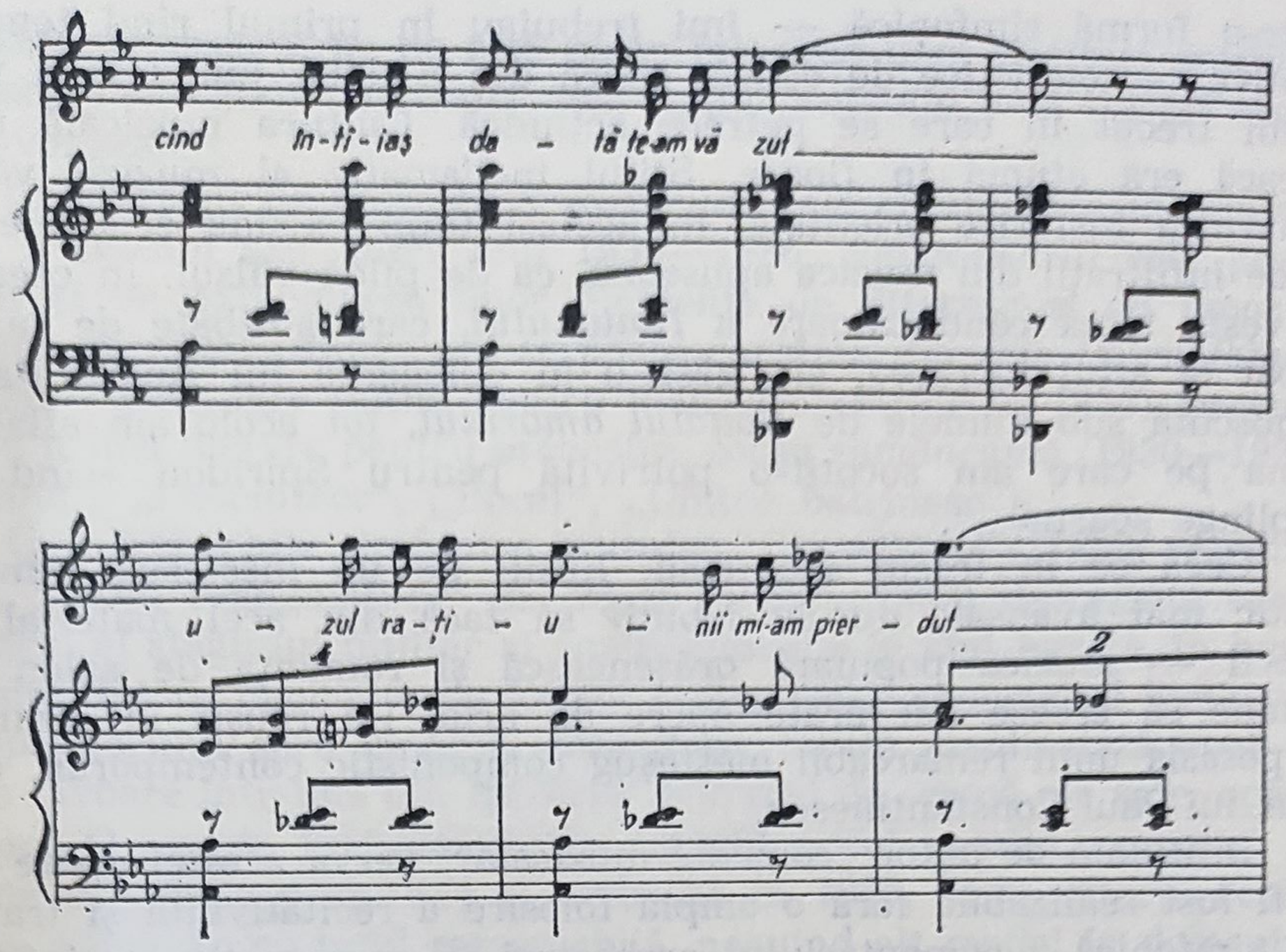
într-o formă simfonică — îmi trebuiau în primul rînd teme și motive caracteristice de epocă, epocă din a doua jumătate a veacului trecut în care se petrece acțiunea. Cultura muzicală neogreacă era atunci în floare. Stilul melismatic al muzicii vădea puternica înrîurire orientală, în același timp existau și unele timide infiltrații din muzica apuseană, ca de pildă valsul. În ceea ce privește tema conducătoare a *Iunionului,* care străbate de la un capăt la altul lucrarea, am găsit-o în culegerea lui Anton Pann, cunoscută sub numele de *Spitalul amorului,* tot acolo am aflat și tema pe care am socotit-o potrivită pentru Spiridon «cînd își deplînge soarta»...".

Ceea ce în trecut înaintașii, lipsiți de un meșteșug componistic mai avansat, nu au izbutit să facă din acel material al epocii — muzica populară orășenească și romanța de salon — anume să creeze adevărate opere de artă, i-a reușit în schimb, în posesia unui remarcabil meșteșug componistic contemporan, din plin, lui Paul Constantinescu.

Intitulată de autor „comedie muzicală", verva acestei opere nu ar fi fost realizabilă fără o amplă folosire a recitativului și tratarea simfonică a comentariului orchestral în care motivele și frînturi de melodii apar și dispar, sau se combină după necesitatea fiecărui moment al situației dramatice. Numai în această formă și fără a o folosi pe aceea a tradiționalei opere, compozitorul a putut găsi soluția cea mai potrivită pentru a putea însoți cu muzică o acțiune care se desfășoară cu atîta vioiciune.

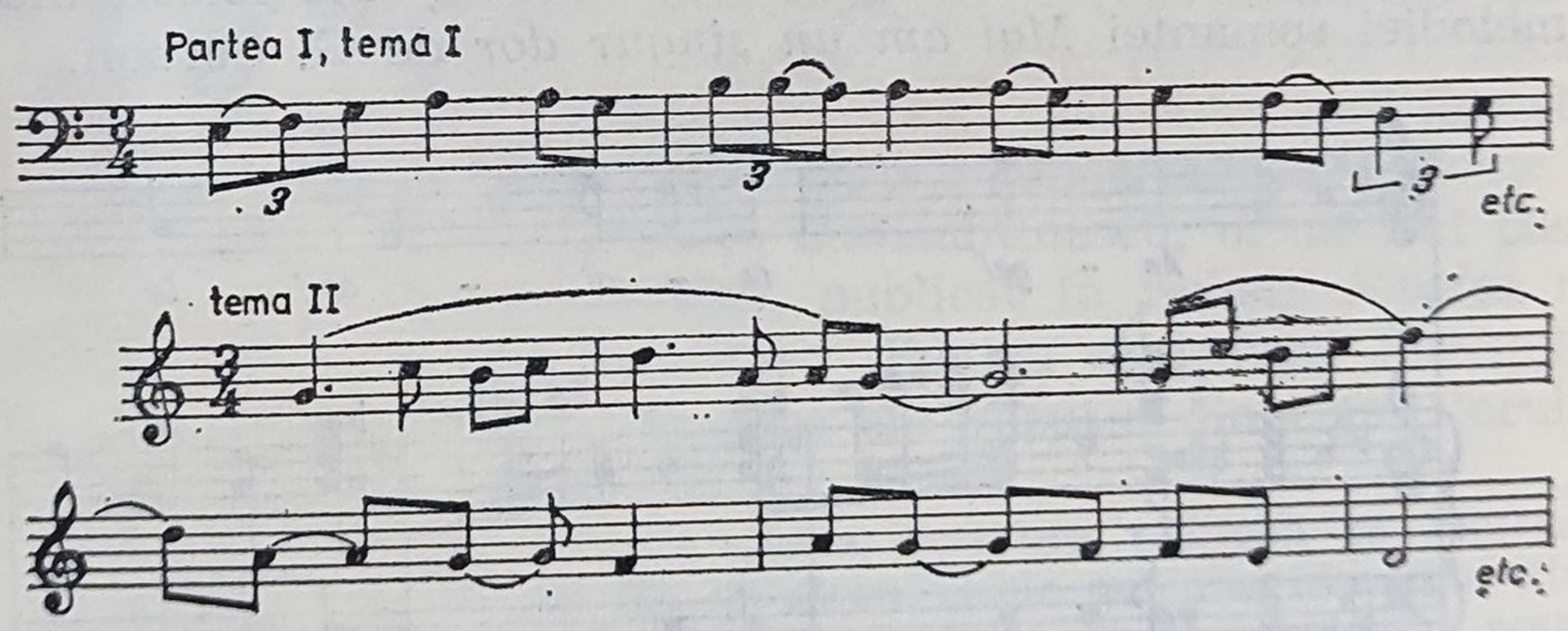
Pentru a arăta infailibilul său simț al umorului, cu care ilustrează personajele de mahala și comicul unor situații, este suficient să amintim doar scena cu răvașul de dragoste, *aria* Ziței — *O Angel radios* — modul parodistic în care este folosit începutul melodiei romanței *Mai am un singur dor* de G. Șorban.



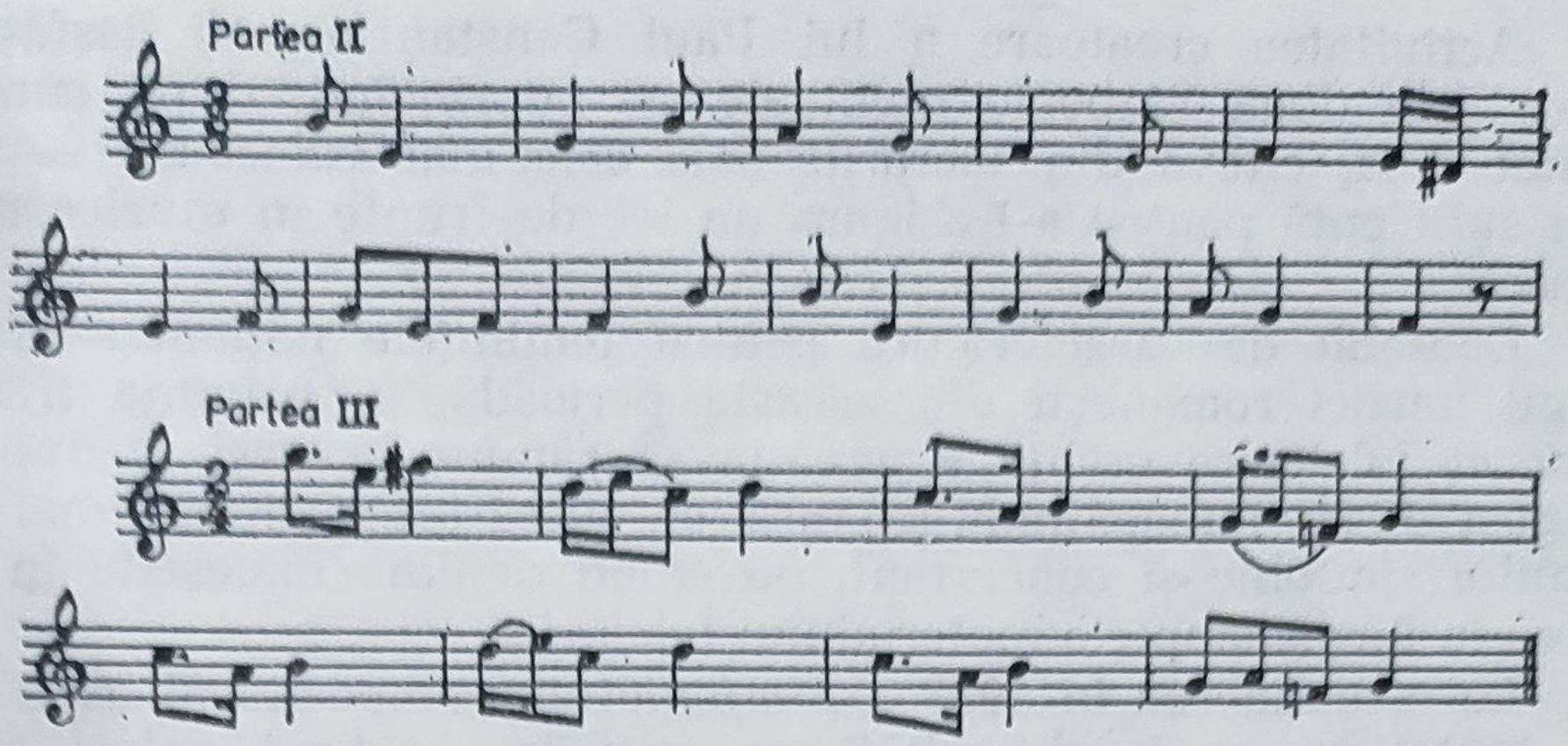


Următoarea incursiune a compozitorului în domeniul muzicii dramatice o reprezintă baletul *Nunta în Carpați* (scenariul de Floria Capsali) [1]. În timp ce în acord cu subiectul operei *O noapte furtunoasă* sursa de inspirație era romanța și muzica lăutărească, muzica baletului — adecvată mediului în care se desfășoară acțiunea — valorifică de astă dată bogăția dansurilor populare de la țară.

Între aceste două lucrări dramatice se plasează compunerea, în anul 1937, a unei lucrări simfonice de proporții mai ample. *Simfonietta* este prima lucrare a lui Paul Constantinescu scrisă în



[1] Premiul I de compoziție „George Enescu", 1938.



tradiționala formă sonată, în care, ca material tematic, au fost folosite, în mod precumpănitor, citate folclorice.

Tot în anul 1937, Paul Constantinescu compune și o altă lucrare simfonică, *Burlesca* pentru pian și orchestră. Această lucrare cu un caracter vădit concertant anunță seria de patru concerte pentru instrumente solo și orchestră, care se vor naște după 1952, fiind precedate, în 1948, de un *Cvartet* în stil concertant (transcris ulterior pentru orchestră de coarde).

Cît de largă este aria de cuprindere a diferitelor genuri muzicale și cît de diversă sursa de inspirație, o dovedește faptul că, paralel cu activitatea consacrată ridicării cîntecului și dansului popular pe planul muzicii culte, atenția sa se îndreaptă cu un egal interes și cu un egal succes și spre genul muzicii religioase, compunînd *Liturghia psaltică* și cele două *Oratorii* de ample proporții, *Oratoriul de Crăciun* (1936), și de Paști, „*Patimile Domnului*" (1943), ambele lucrări marcînd, ca și opera *O noapte furtunoasă*, puncte de culminație în creația lui Paul Constantinescu.

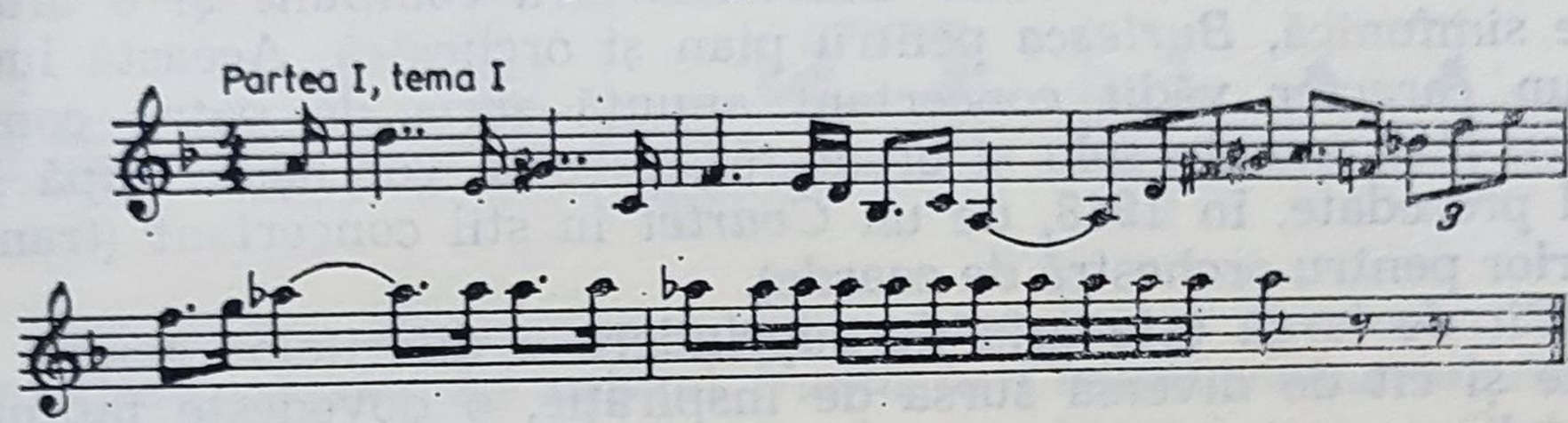
În factura armonică a acestor lucrări predomină modalul, și spre deosebire de lucrările laice din această perioadă de creație, o mai amplă folosire a scriiturii contrapunctice.

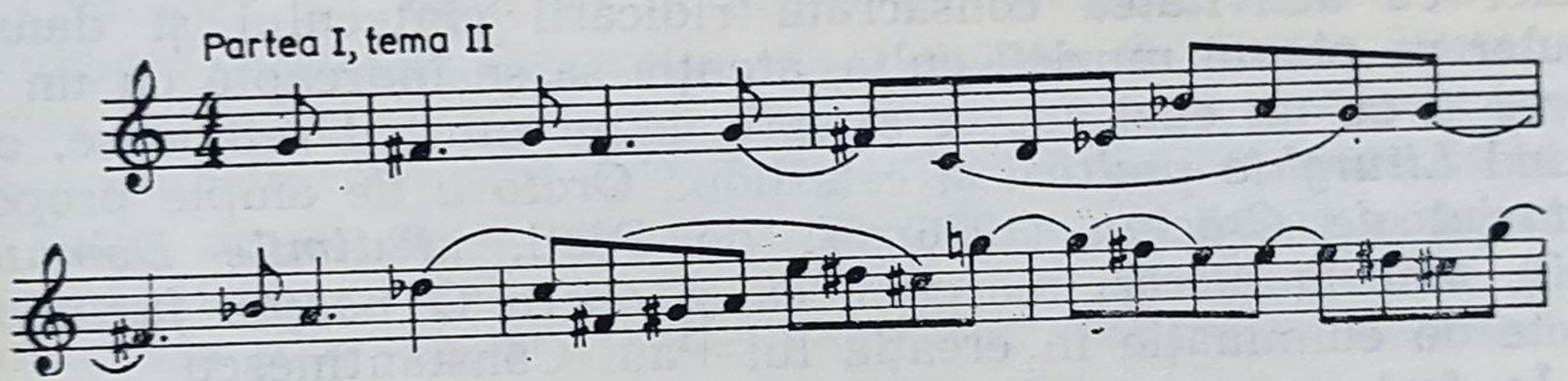
Deși în general nu dramatismul este latura cea mai caracteristică a lui Paul Constantinescu (pînă și în opera sa *Pană Lesnea Rusalim*, 1955, predomină mai mult latura epică), dramatismul se manifestă în creația sa doar parțial în *Balada haiducească*, și mai accentuat apoi în *7 cîntece din Ulița noastră*. În *Oratoriul de Paști*, tocmai tensiunea dramatică este una din trăsăturile cele mai importante ale lucrării, în puternic contrast cu conținutul luminos, lirico-epic, al *Oratoriului de Crăciun*. În ambele lucrări părțile corale au un rol central, demonstrînd măiestria compozitorului de a le încredința un conținut emoțional de mare diversitate.

Activitatea creatoare a lui Paul Constantinescu, desfășurată între cele două războaie mondiale — cuprinzînd, după cum am arătat deja, cîteva din lucrările sale cele mai valoroase — ar fi fost suficientă pentru a-i asigura un loc de frunte în muzica românească.

Deosebit de caracteristică pentru tendințele naționale ale întregii muzici românești din această perioadă, în privința trăsăturilor ei folclorice esențiale, creația sa rămîne aceeași și după 23 August 1944, îmbogățindu-se însă cu lucrări aparținînd mai ales genului simfonic și concertant, dovedind deplina măiestrie în tratarea în forme ample a materialului folcloric.

La compunerea în 1937 a *Simfoniettei*, compozitorul avea încă de luptat cu unele dificultăți pe care le-a ridicat valorificarea, în formele mari simfonice, a unui material tematic provenit în cea mai mare parte din muzica populară. Experiența acumulată în decursul unei activități componistice de mai mulți ani i-a per-





mis ca după *Simfonia* compusă în 1945, cu un caracter folcloric mai puțin evident și în bună parte dependenței de modele romanitice, să creeze în 1947 *Concertul pentru orchestră de coarde* (inițial Cvartet de coarde), care constituie — după părerea noastră — împreună cu *Triplul concert*, de mai tîrziu, puncte culminante ale creației sale simfonice.

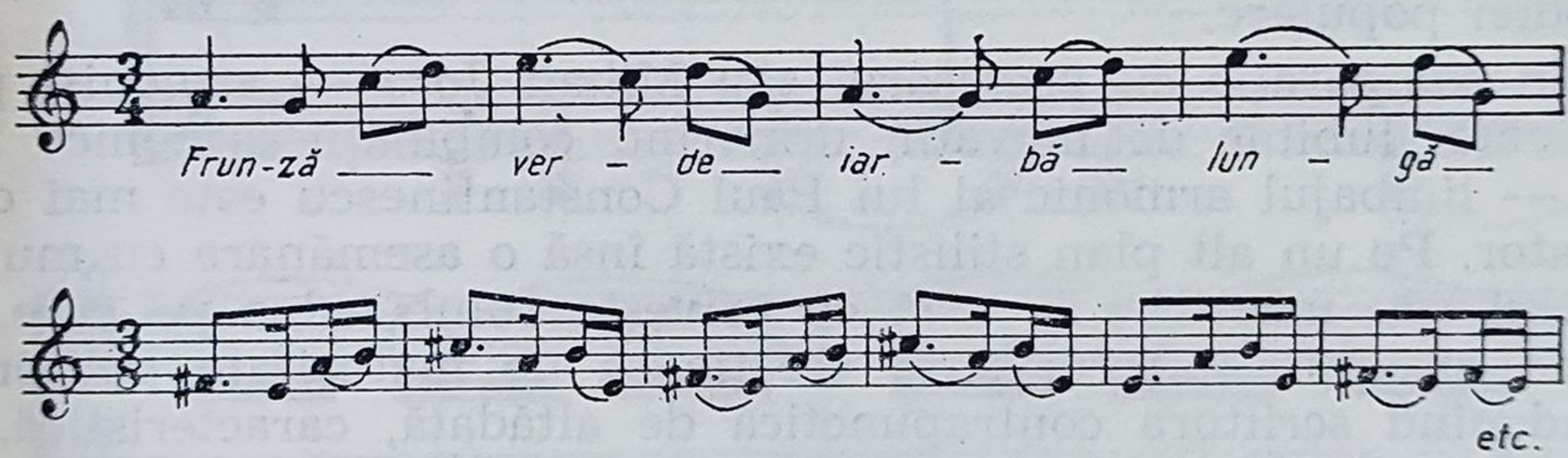
În *Concertul pentru orchestră de coarde*, compozitorul se întoarce din nou la un material tematic alcătuit în bună parte din citate folclorice, după ce în *Simfonie* folosise aproape exclusiv teme de invenție proprie.

Urmează apoi o serie de prelucrări de dansuri populare pentru orchestră, remarcabile atît prin înveșmîntarea lor armonică

modală, cît și prin tratarea lor orchestrală. După prima rapsodie scrisă în anii de debut, în care melodiile sînt încă provenite din folclorul orășenesc, în cea de a doua, compusă în 1949, și *Rapsodia oltenească* (1956) și seria de 5 dansuri simfonice — *Olteneasca* și *Ciobănașul* (1949), *Joc din Oaș*, *Brîul* (1951), *Sîrba* (1953) — compozitorul pune în valoare întreaga noblețe a dansurilor autentic țărănești. Cu *Rapsodia coregrafică „Înfrățirea"*, în care Paul Constantinescu folosește și melodii din folclorul unor naționalități conlocuitoare, se încheie, în 1959, șirul unor astfel de prelucrări pentru orchestră sau pian ; din acestea din urmă, cea mai de seamă este *Toccata (Joc dobrogean)*, de briliantă factură pianistică.

Înțelegînd că lipsa unor concerte instrumentale în muzica noastră constituie o lacună serioasă, Paul Constantinescu a avut ideea fericită de a compune, pentru fiecare din instrumentele mai frecvent folosite în formă solistică, cîte un concert. Astfel s-a născut, pe rînd, un *Concert pentru pian* (1952), unul pentru *vioară* (1957) și unul pentru *harpă* (1960), încununînd seria acestor lucrări, doi ani înainte de moartea sa, cu *Triplul concert pentru vioară, violoncel și pian.*

Șirul concertelor pentru instrumente solo începe de fapt cu *Balada haiducească* pentru violoncel și orchestră, compusă în 1950. Ca și în alte lucrări anterioare și *Balada* are la bază, dacă nu un program, ilustrat în toate detaliile sale, totuși, o idee călăuzitoare, anume balada populară *Iancu Jianu*. În conformitate cu subiectul poeziei, compozitorul a ales ca material tematic al acestei lucrări melodii și fragmente din cîntecele haiducești.



În concordanță cu structura melodică specifică a temelor folosite, compozitorul trage concluziile necesare și asupra modului de exprimare armonică, modală în cea mai mare parte, adoptînd însă în părțile mai dramatice ale piesei un limbaj armonic apropiat de cel romantic și postromantic.

Cunoscînd deopotrivă de bine atît folclorul orășenesc cît și pe cel sătesc, compozitorul ar fi putut avea tentația de a folosi de-a

lungul activității sale creatoare, în cadrul aceleiași lucrări, material tematic provenit din ambele surse. Un deosebit simț pentru unitatea de stil l-a împiedicat însă de a încerca o îmbinare de elemente melodice eterogene, din care ar fi rezultat o inevitabilă nepotrivire între funcționalismul armonic al melodiilor orășenești și între tratarea modală a celor de provenienţă ţărănească [1].

Paul Constantinescu nu s-a lăsat influențat de concepția destul de răspîndită încă la noi, după care tonalitatea clasică cu sistemul său riguros funcțional constituie chiar în combinație cu melodia de structură modală o condiție indispensabilă pentru realizarea unei adevărate opere de artă. Dîndu-și seama că dezvoltarea muzicii de la Debussy încoace a demonstrat posibilitatea unei largi depășiri a tradiționalului sistem armonic clasic, la care au contribuit în bună parte și cei mai de seamă reprezentanți ai curentului folcloric, Paul Constantinescu a folosit în general procedee de înveșmîntare armonică adecvate structurii modale a temelor și melodiilor populare, evitînd greșeala de a silui melodii modale în corsetul strîns al funcționalismului clasic. Desigur, în lărgirea sistemului modal nu a mers în mod consecvent atît de departe ca Bartók, Enescu și Janacek, ci, în unele cazuri, a folosit un limbaj armonic de provenienţă romantică sau postromantică.

O grijă poate excesivă pentru eufonie l-a îndemnat de a nu folosi în general combinații acordice mai „agresive", disonanțe mai aspre, alegînd astfel din multitudinea de mijloace armonice contemporane pe acelea de un caracter inovator mai „moderat", care se potriveau, după părerea sa, mai bine cu structura diatonică a melodiei populare.

În comparație cu profesorul său Mihail Jora — armonist prin excelență, iubitor de inovații, urmărind combinații armonice inedite — limbajul armonic al lui Paul Constantinescu este mai conservator. Pe un alt plan stilistic există însă o asemănare cu muzica fostului său maestru, în ceea ce privește rolul redus pe care, cu puține excepții, îl rezervă în creația sa de maturitate polifoniei, abandonînd scriitura contrapunctică de altădată, caracteristică, de exemplu, „Studiilor bizantine", liturghiei și oratoriilor, în favoarea unei scrituri omofon armonice.

La unii comentatori ai creației lui Paul Constantinescu se observă strădania de a identifica acele teme care constituie invenția

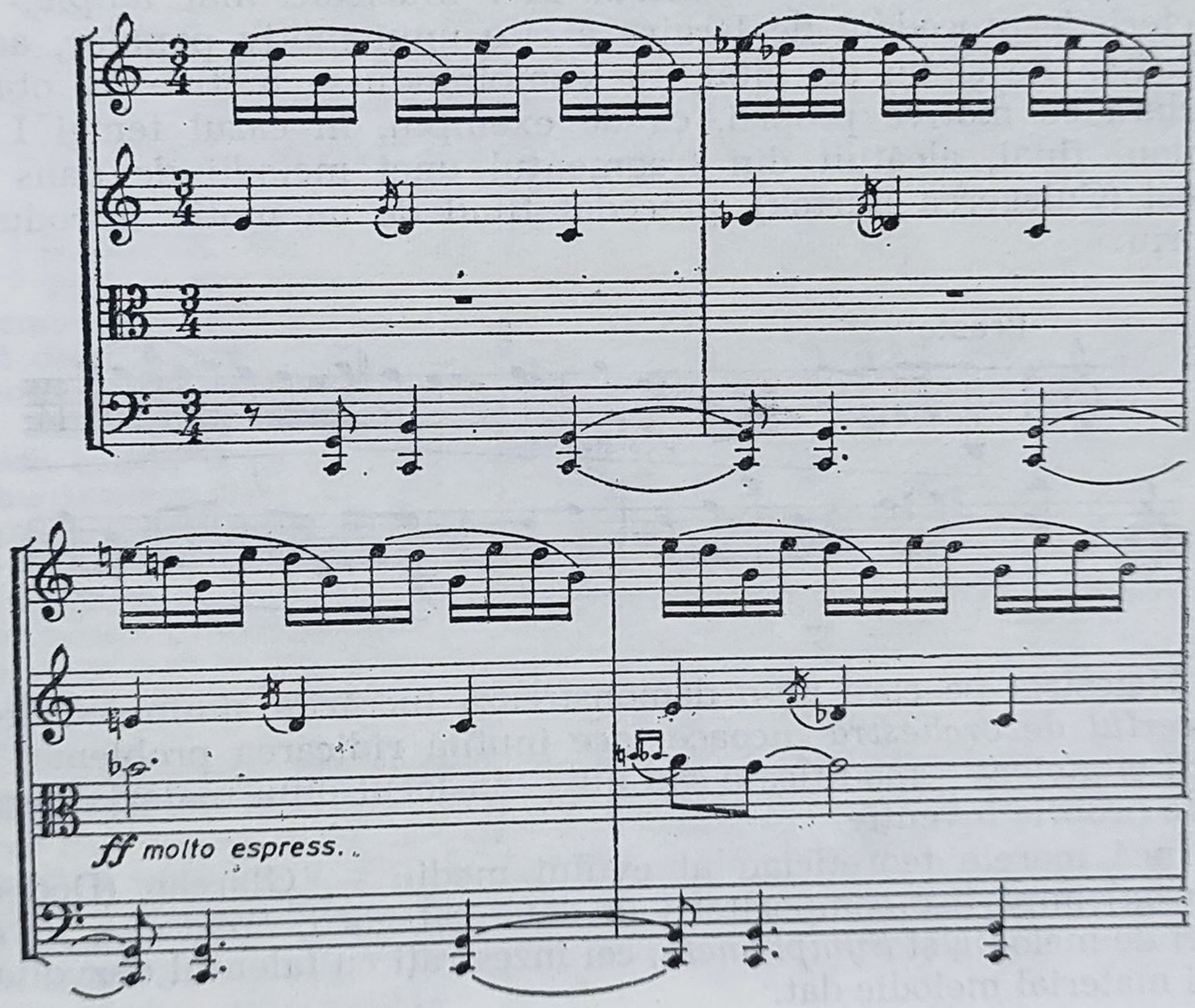
---

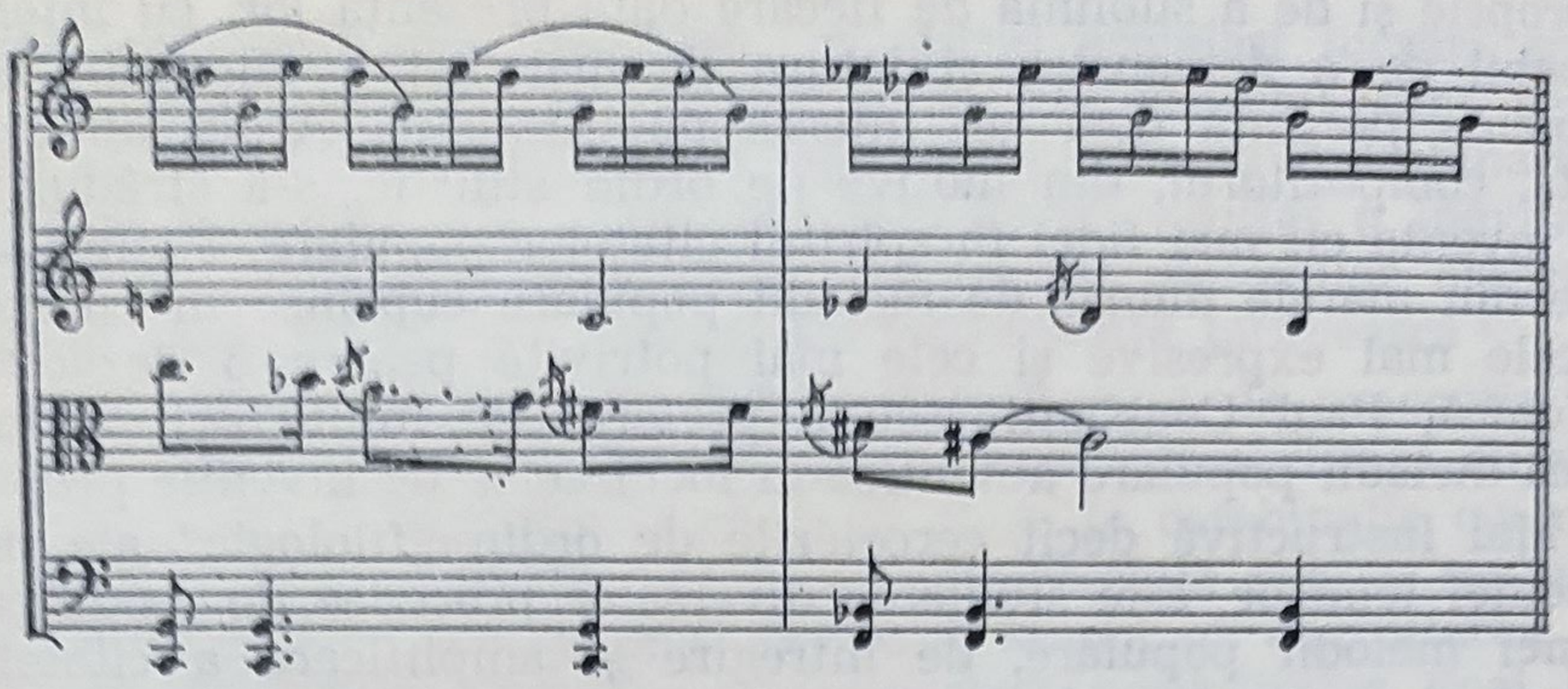
[1] Există desigur și melodii populare ţărănești de dată mai recentă care, față de modelul melodiilor de tip arhaic, au la bază majorul sau minorul modern, în cazul acestora armonizarea funcțională clasică este desigur la locul ei.

sa proprie și de a sublinia de fiecare dată prezența lor, cu intenția probabil de a demonstra și latura de melodist a talentului său. Problema prezintă doar un interes pur statistic. Acolo unde ele există, compozitorul, din motive de ordin stilistic, s-a străduit de a le inventa cît mai fidel în spiritul citatelor populare. Putînd însă alege din marele număr de melodii populare cuprinse în culegeri, pe cele mai expresive și cele mai potrivite pentru o dezvoltare simfonică, Paul Constantinescu a preferat de multe ori să folosească melodii populare autentice în locul celor de invenție proprie.

Mai instructivă decît cercetările de ordin „filologic" ale provenienței temelor este studierea diverselor procedee de modificare a unei melodii populare, de întregire și amplificare a citatelor, precum și construirea de teme pe baza îmbinării de diferite fragmente melodice populare, intensificarea expresiei prin înveșmîntarea lor armonică. În privința aceasta, un exemplu instructiv ni-l oferă temele din *Concertul pentru orchestră de coarde.*

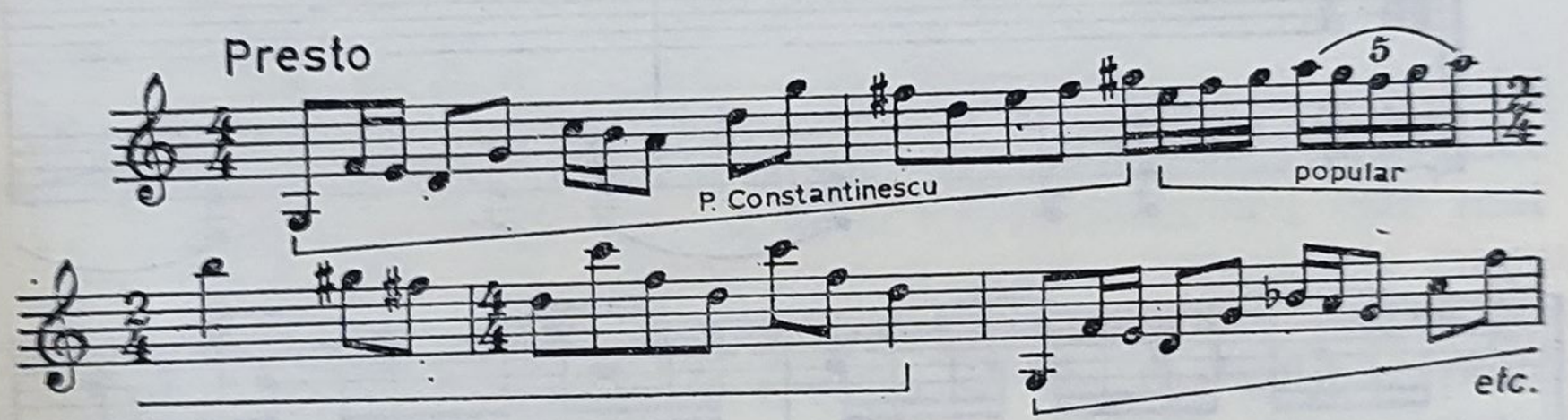
Tema I, avînd o structură melodică a gamei olteneşti, tonsemiton, își capătă adevăratul sens expresiv abia prin adaosul armonic al figurației melodice (încredințată viorii I etc.).





Remarcabilă este tehnica variației prin care aceeași celulă melodică, supusă unei continue modificări, servește ca material al unei largi desfășurări. Interesantă este și folosirea frecventă de variante melodice și armonice a cîte unei teme dobîndind astfel în cursul lucrării un sens expresiv deosebit de cel al formei ei inițiale.

Pentru modul de a construi idei muzicale mai ample, este caracteristic procedeul de lărgire a cîte unui motiv popular, adăugîndu-i-se fie și un alt citat, fie combinîndu-se motive de obîrșie populară cu motive proprii, ca de exemplu, în cazul temei I din Rondoul final, alcătuit din fragmentul unei melodii de dans din Ardeal (Culegerea Bartók), precedat fiind de un motiv introductiv propriu.



Măiestria pe care ne-o demonstrează lucrările simfonice de la *Concertul de orchestră* încoace face inutilă ridicarea problemei folosirii citatelor — modificate sau nu — în locul unui material tematic de proprie invenție.

Încă marele teoretician al evului mediu — Glarean (Dodecachordon) împărțise compozitorii în două categorii, *Fonascus*, inventatori de melodii, și *Symphoneta*, cei înzestrați cu talentul dezvoltării unui material melodic dat.

În istoria muzicii au fost perioade în care — după cum afirmă muzicologul maghiar Szabolcsi Bence în a sa *Istorie a melodiei* — compozitorului nu i se cerea atît de mult inventarea de teme noi și originale cît măiestria dezvoltării unor melodii de largă circulație.

În studiul său despre importanța influenței muzicii populare [1], Bartók spune între altele : „Concepția după care inventarea de teme proprii are importanță de căpetenie, este proprie secolului al XIX-lea. Ea este tipic romantică și expresia tendinței de a manifesta individualismul în toate domeniile". În același studiu spune mai departe : „...Mulți cred că pentru înflorirea unei arte naționale este suficient de a folosi melodii populare în cadrul formelor muzicale occidentale. Susținătorii acestei teorii pun tot pe primul plan problema tematicii și nici nu se gîndesc la importanța pe care o are forma muzicală ca rezultat al procesului de dezvoltare a temelor, forma constituind de fapt dovada adevăratei forțe creatoare. În mîna unui ins lipsit de talent, nici muzica populară și nici orice alt material muzical nu poate ajunge la adevărata semnificație artistică ; celui fără de talent nu-i ajută nici sprijinirea pe muzica populară și nici pe orice altă muzică, rezultatul fiind în ambele cazuri nul" [2].

Bartók era convins că însușirea temeinică a spiritului creației populare de către compozitorii din Răsăritul Europei constituia condiția de a se putea elibera de influența muzicii occidentale, de excesele ei individualiste, de retorismul specific postromantismului [3].

---

[1] B. Bartók, *Op. cit.*, *cap.* „Despre importanța muzicii populare".

[2] Trebuie însă adăugat că în ciuda înaltei prețuiri pe care marile figuri ale curentului folcloric au acordat-o muzicii populare, ei nu au folosit citate decît doar în prelucrări propriu-zise. Mai mult chiar, nu toți reprezentanții curentului folcloric au avut intenția de a se limita la un limbaj strict național. Deși Bartók a formulat postulatul însușirii de către compozitori a muzicii populare ca o „limbă maternă", el personal nu a urmărit crearea, ca bunăoară amicul său Kodály, unei arte cu un caracter strict național maghiar. (Făcînd abstracție de primele sale două lucrări din epoca sa național-romantică.) În afară de muzica populară maghiară Bartók a cunoscut și studiat temeinic și muzica populară română, slovacă, serbo-croată și bulgară, și însușindu-și particularitățile melodico-ritmice mai multor idiomuri naționale, a urmărit să făurească din muzica populară a acestor popoare o sinteză, un *limbaj sud-est european* (integrînd în el ulterior și unele elemente arabe și asiatice).

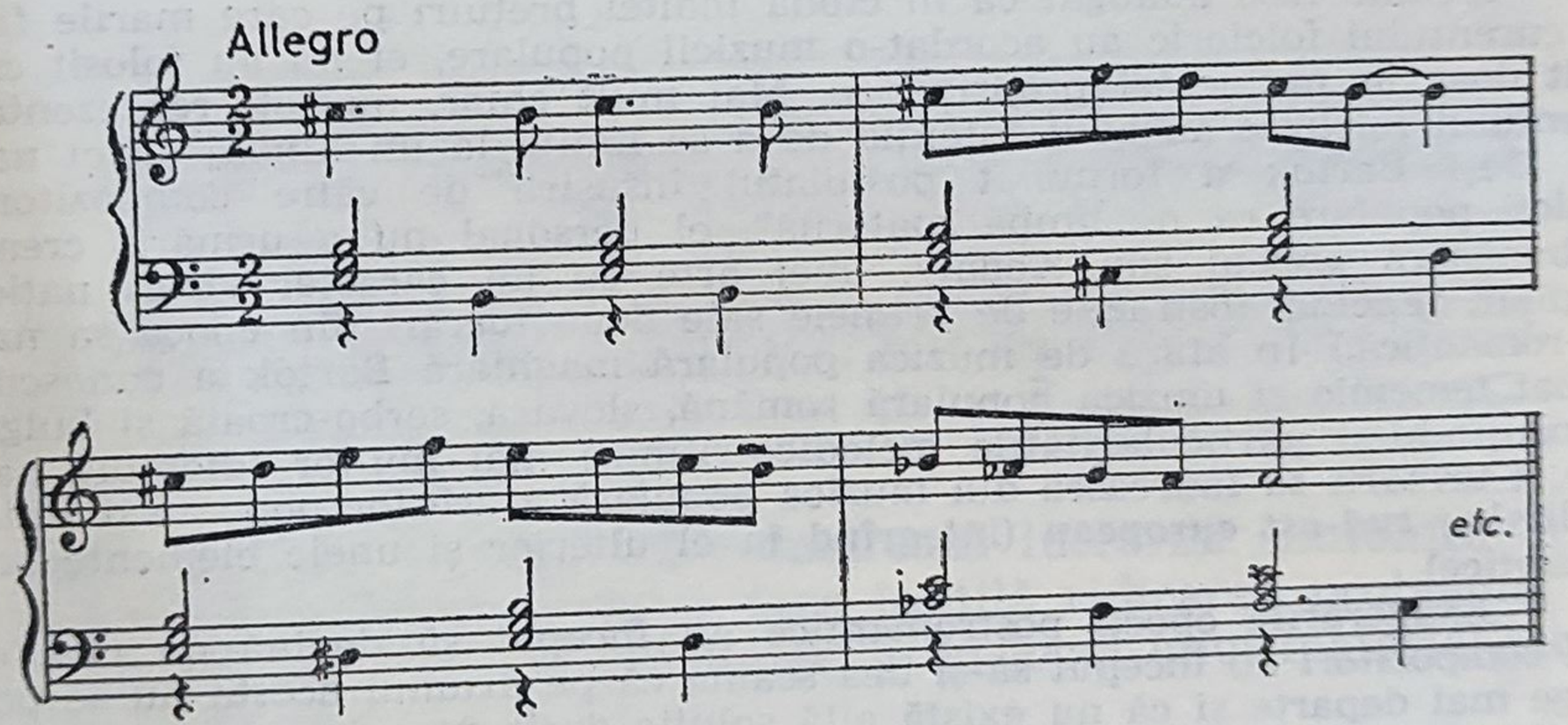
[3] „Exagerările epocii postromantice au început să devină de nesuferit. Unii compozitori au început să-și dea seama că pe drumul acesta nu se poate merge mai departe și că nu există altă soluție decît de a lua o poziție fermă împotriva secolului al XIX-lea. Pentru această împotrivire — sau să-i zicem înnoire — muzica țărănească, anume acea parte a ei pe care o numim muzică populară propriu-zisă, pînă atunci necunoscută, a constituit un stimulent și un ajutor de neprețuit". (B. Bartók, *Op. cit.*, cap. „Influența muzicii țărănești asupra muzicii contemporane)".

El vedea în structura specifică a muzicii populare sud-est europene — moduri arhaice, trepte mobile, ritm, metru, construcția asimetrică a frazei melodice, latențe armonice etc. etc. — o sumă de noi modalități de îmbogățire a mijloacelor de expresie. Compozitorul, cunoscînd temeinic particularitățile structurale ale muzicii populare, trebuie, după părerea sa, să le dezvolte în mod personal ajungînd astfel la un limbaj deosebit de acela al compozitorilor din Apus.

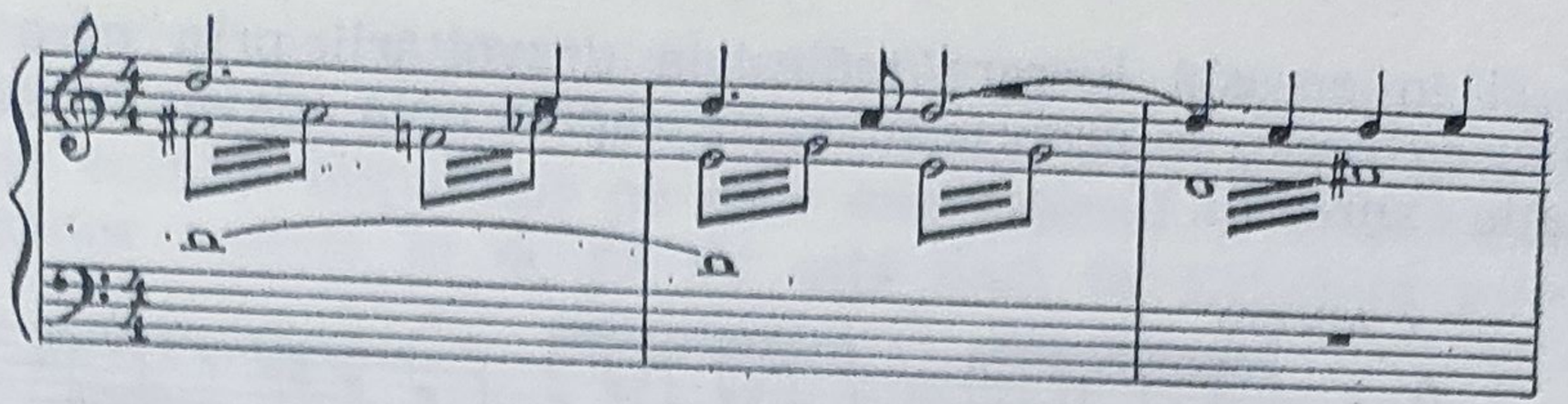
Pentru reprezentanții de frunte ai curentului folcloric, muzica populară constituia și un model de exprimare lapidară, de simplificare a discursului muzical, o cale spre un nou clasicism. Adresîndu-se folclorului, Paul Constantinescu, în unele lucrări, dintr-o necesitate romantică, conferă temelor citate prin armonie și procedee de dezvoltare un patos subiectiv cîteodată în contradicție cu simplitatea lor arhaică.

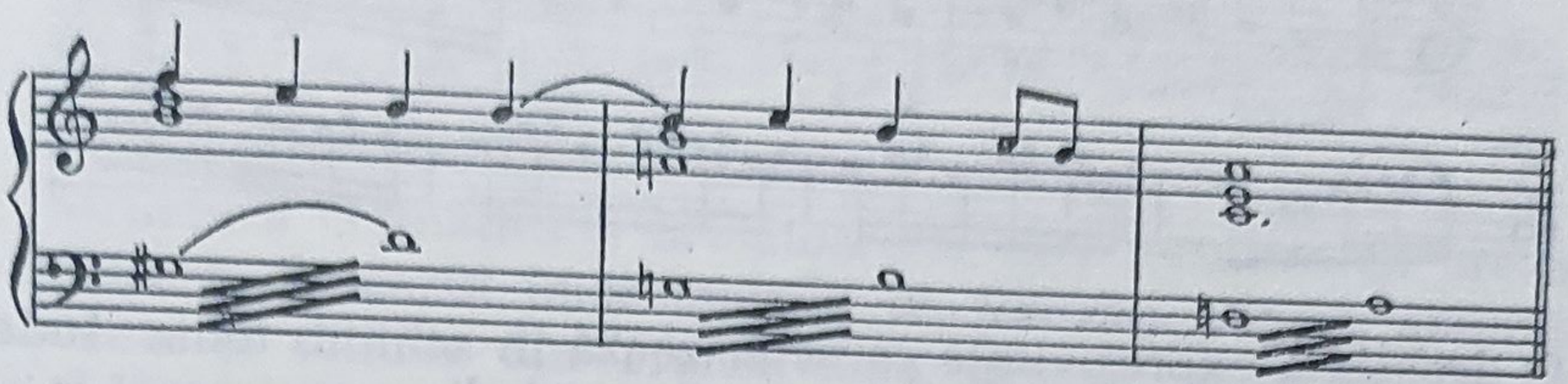
Faptul că un compozitor cu un temperament și o concepție fundamental romantică nu căuta să-și inventeze singur temele, ci de dragul unui maximum de autenticitate națională recurgea la împrumuturi din folclor, constituie, desigur pînă la un punct, o trăsătură contradictorie a unora dintre creațiile sale tîrzii.

Pe această linie romantică se află în primul rînd *Concertul pentru pian*, clădit în întregime pe melodii populare.

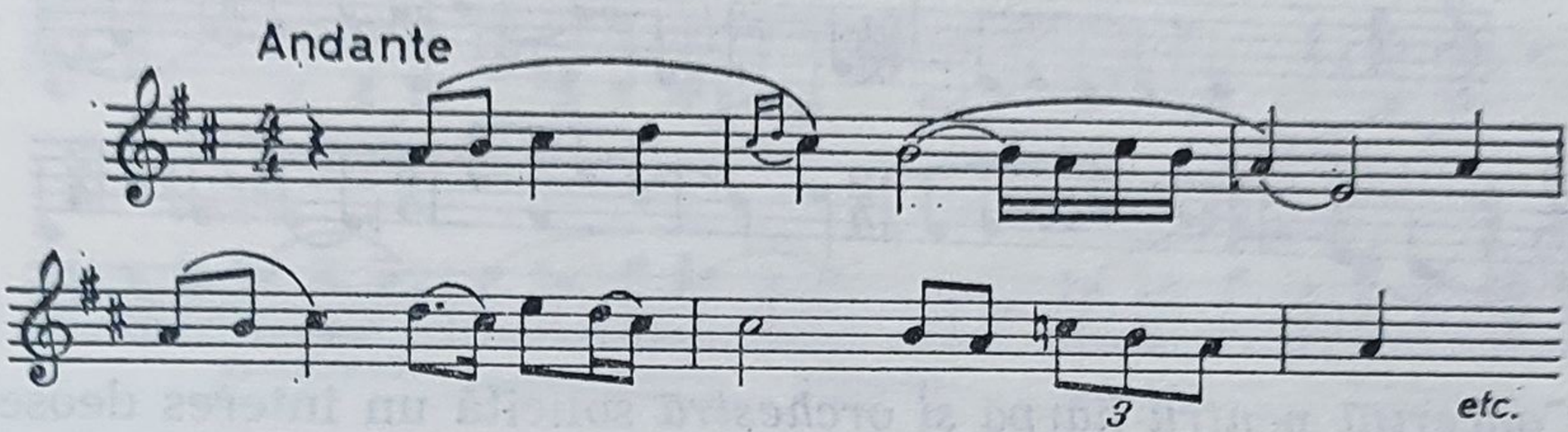


Tema de mai sus reprezintă o formă ușor modificată a unei melodii populare de obîrșie orășenească. Tema a II-a reprezintă o variantă ritmică și armonică a temei I.

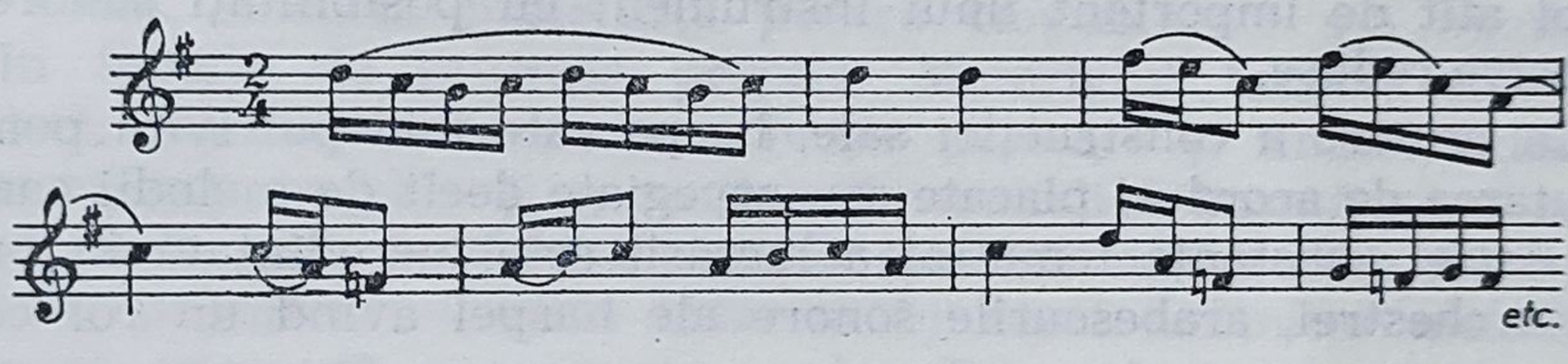




Cantilena din partea lentă mediană este luată din folclorul ardelenesc,



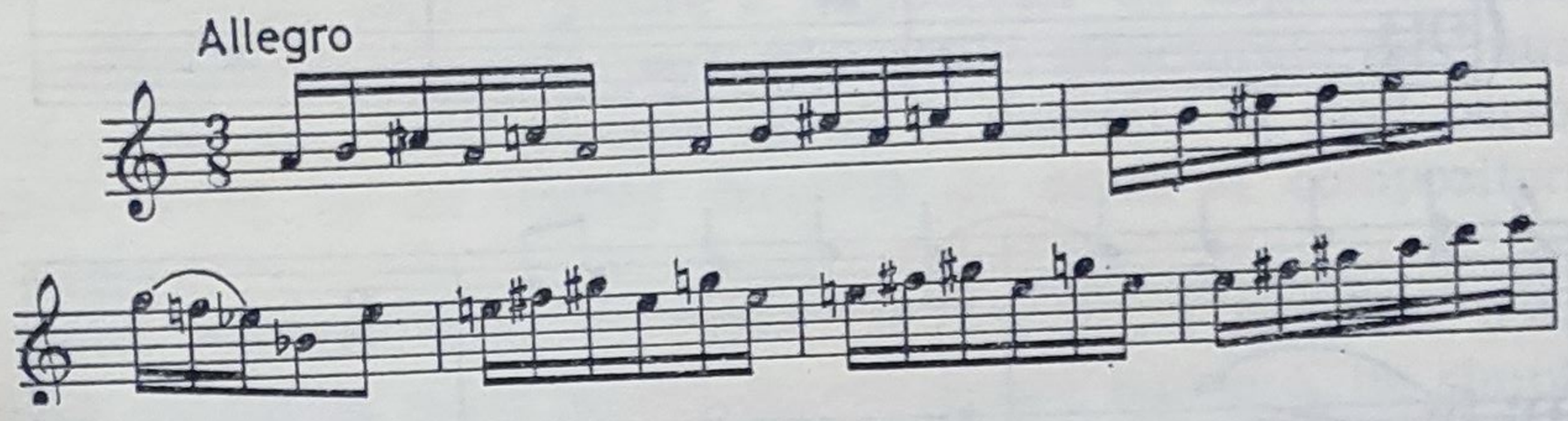
iar cele trei teme ale finalului provin din muzica macedo-română și ardeleană.



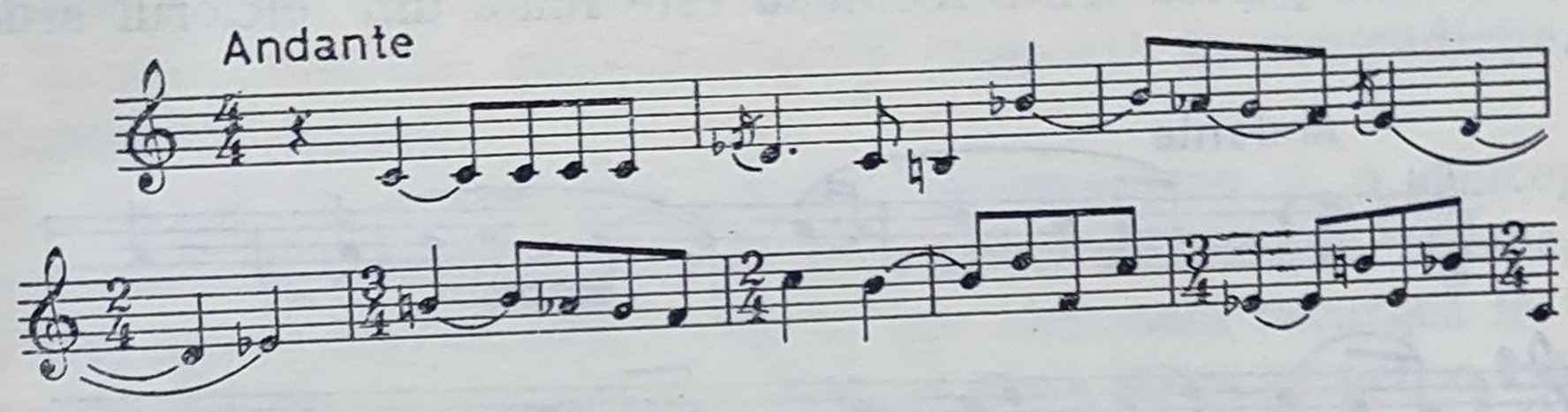
Modul de armonizare a temelor populare pe bază de alterații cromatice, procedeele lor de dezvoltare pe baza rolului predominant al marșurilor armonice (secvențe armonice), un anumit colorit al hainei orchestrale etc. situează această lucrare în vecinătatea nemijlocită a *Simfoniei*, dependentă ca limbaj armonic de stilul muzicii postromantice.

Concertul pentru vioară (1957) care urmează după cel de pian, evitînd efuziunile romantice caracteristice concertului de pian, păstrează o anumită sobrietate în modul de exprimare. Convingătoare

este și în această lucrare măiestria dezvoltării prin care temele părților extreme, de proprie invenție, capătă abia adevărata lor semnificație expresivă.



O deosebită expresivitate caracterizează în schimb tema *Andantelui*, remarcabilă și prin largul ei suflu melodic.



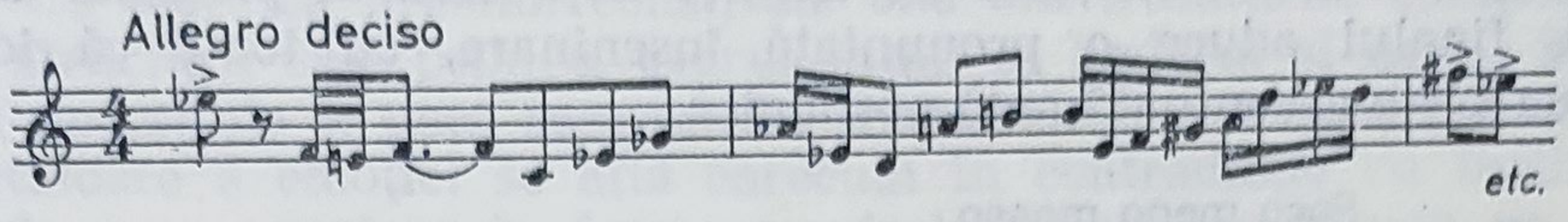
Concertul pentru harpă și orchestră solicită un interes deosebit, fiind primul de acest gen în muzica românească, și constituind chiar și în literatura universală unul din puținele cazuri în care un compozitor acordă, într-o lucrare de proporțiile ample ale unui concert, un rol atît de important unui instrument cu posibilități sonore și expresive reduse.

Ca urmare a construcției sale, harpa este mai potrivită pentru executarea de acorduri placate sau arpegiate decît de melodii cantabile. Astfel substanța tematică a lucrării este încredințată în principal orchestrei, arabescurile sonore ale harpei avînd un rol coloristic.

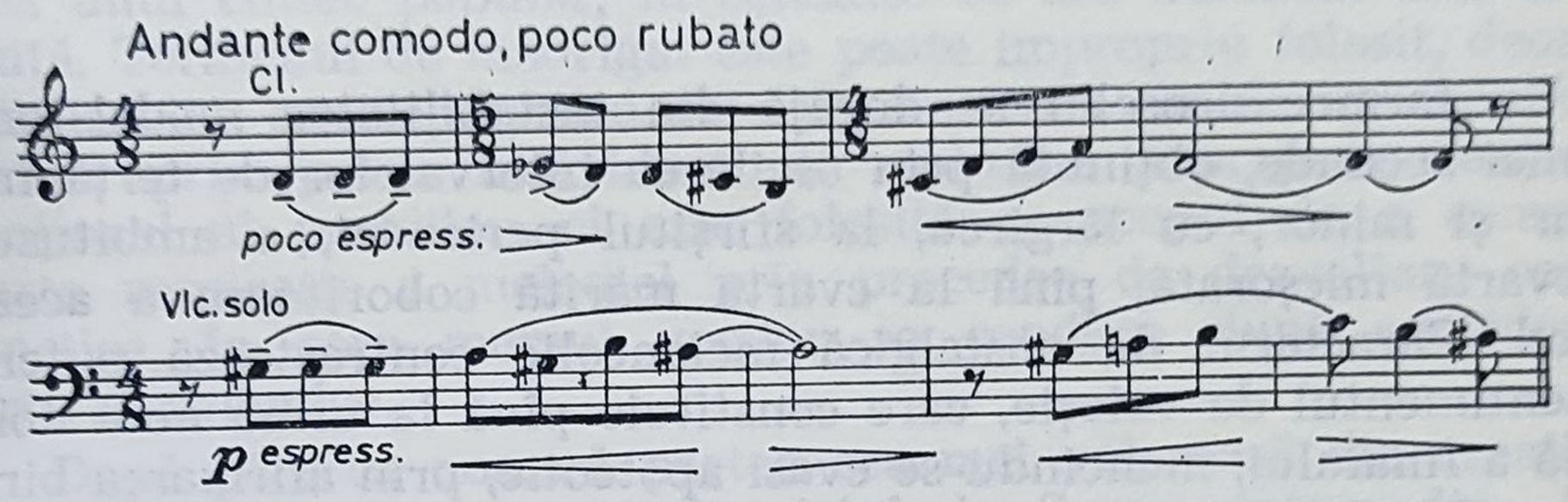
Compus în 1960 (doar cu un an înainte de *Triplul concert*), structura diatonică (cu frecvente inflexiuni modale) a concertului nu lasă să se întrevadă acele esențiale modificări stilistice care caracterizează ultima lucrare a compozitorului.

Triplul concert pentru vioară, violoncel, pian și orchestră — cîntecul de lebădă al compozitorului — reprezintă punctul culminant al creației sale simfonice, grație conținutului său emoțional, cît și conciziunii formale, care depășește pe aceea a celor trei concerte anterioare.

Renunțînd la citate, compozitorul pune la temelia lucrării sale un material tematic propriu. Trăsăturile noi ale temelor se datoresc rolului important pe care cromatismul și folosirea amplă a treptelor mobile le ocupă de astă dată în structura melodiei.



Structura cromatică a următoarelor idei tematice își are sursa (la fel ca și în cazul unor melodii de Bartók) într-un anumit tip de bocete și colinde din Transilvania, precum și în balade populare și lăutărești (mai ales cele antiotomane).



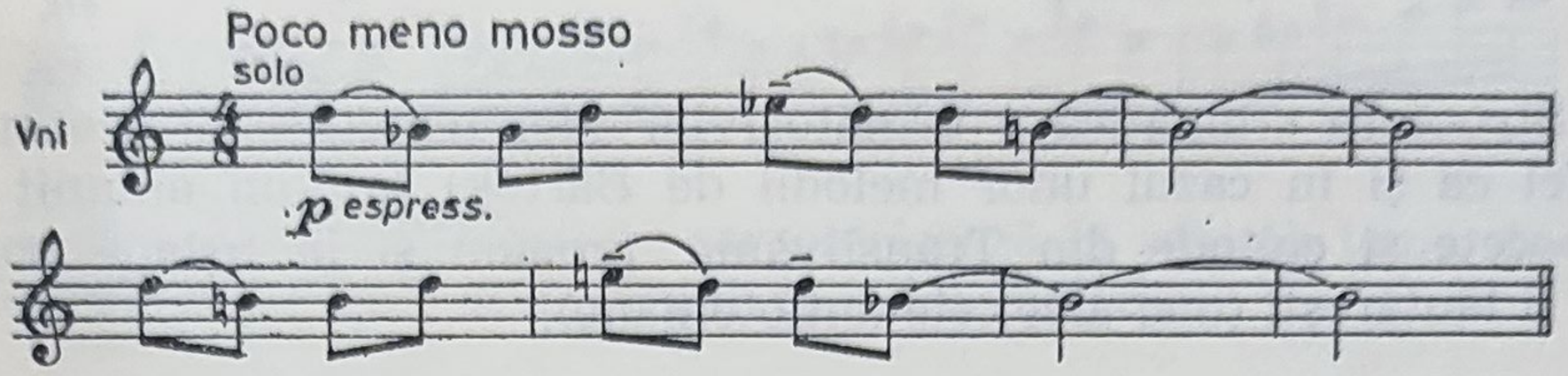
În cele precedente am arătat că pînă la acest concert una din caracteristicile stilului său o constituie frecvența temelor cu caracter vocal. Această preferință pentru cantabilitate s-a manifestat și în temele de invenție proprie. Materialul tematic din acest concert, mai ales în ceea ce privește partea I și finalul, aduce ca element nou în plus și o construcție melodică bazată pe o succesiune de salturi. În forma aceasta ele sînt neobișnuite în muzica noastră populară — unde chiar și în cazul anumitor melodii de dans ce operează cu salturi — ele păstrează o structură modal-diatonică, axată întotdeauna pe o notă centrală.

Teme cu un ambitus mare și structură melodică modulatorică reprezintă o trăsătură inedită în gîndirea melodică a lui Paul Constantinescu, o categorică indicație în privința unor schimbări esențiale de stil care ar fi intervenit în creația sa dacă moartea nu ar fi pus capăt înainte de vreme unei activități componistice în plină ascensiune.

Concomitent cu modificările de stil descrise mai sus, și strîns legat de ele, apare și un mai mare contrast în conținutul de senti-

mente al celor trei părți ; pe de o parte, caracterul volițional al primei părți, lupta cu forțele potrivnice vieții, căpătînd accente dramatice în cursul travaliului tematic, pe de altă parte, lirismul cald al părții mediane, expresia resemnării și a durerii reținute.

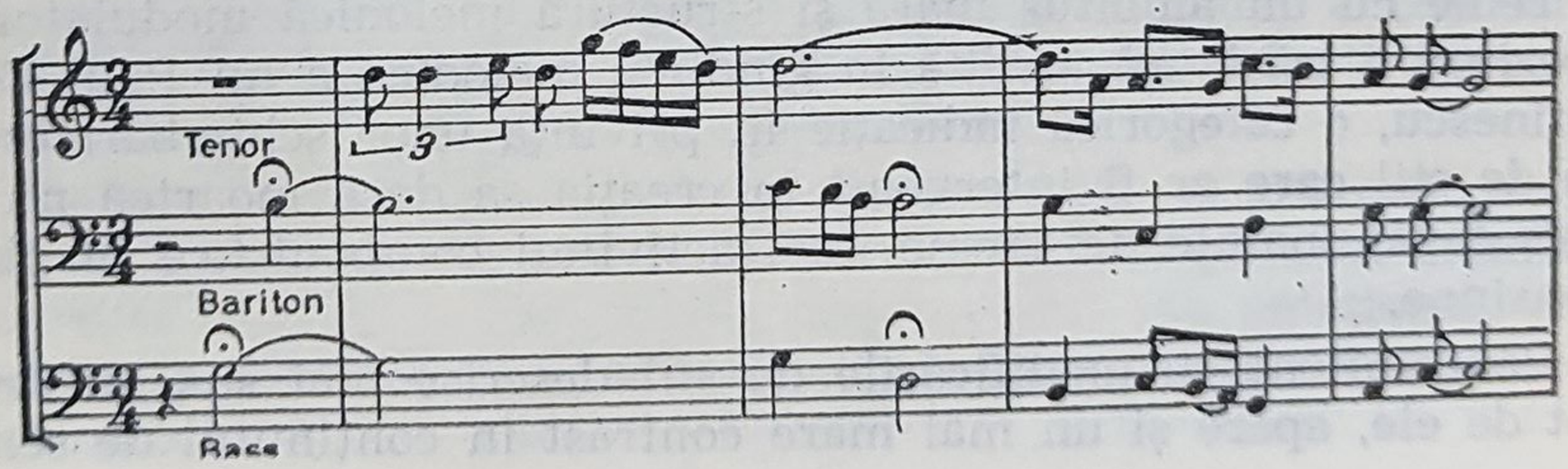
Față de acest conținut de nuanță depresivă al primelor două părți, finalul aduce o pronunțată înseninare, cu toate că ideea a doua are o accentuată notă nostalgică.



Un farmec deosebit se degajă din instabilitatea modal-tonală a temei secunde, obținută prin oscilarea intervalelor de terță între major și minor, cu lărgirea, la sfîrșitul perioadei, a ambitusului de cvartă micșorată, pînă la cvarta mărită coborîtoare a acestui episod. Caracterul de nostalgică melancolie contrastează puternic cu sentimentul de voioșie, care constituie pînă la urmă nota dominantă a finalului, încheindu-se cvasi apoteotic, prin afirmarea biruitoare a forțelor vieții.

Mult mai puține ca număr decît lucrările sale instrumentale sînt cele vocale, coruri *à cappella* și muzică vocală de cameră, lieduri și un ciclu de patru madrigale pentru cvartet vocal cu pian.

Corurile sale scrise pe melodii populare *(à cappella)* ne dezvăluie în mod deosebit de plastic gîndirea modală armonică a lui Paul Constantinescu, manifestîndu-se aici cu o și mai mare autenticitate ca în lucrările sale instrumentale, după cum reiese și din următoarele exemple, pe care le considerăm concludente în privința celor afirmate mai sus.



După părerea noastră mai puțin reprezentative pentru definirea personalității artistice a lui Paul Constantinescu sînt, cu excepția ciclului de cîntece pe versuri de Cicerone Theodorescu, liedurile compozitorului compuse pe versuri de Tudor Arghezi.

Cu toate că lirismul constituie una din trăsăturile componente ale structurii sale psihice, cadrul intim al liedului și astfel implicita necesitate a unei concentrări maximale a substanței muzicale purtătoare a emoției se află oarecum în contradicție cu înclinația sa de a se exprima în forme muzicale extensive, bazate pe dezvoltare.

Aceasta o dovedește și cazul celor patru madrigale pentru cvartet vocal și pian pe versuri de Eminescu. Cu excepția celei de-a treia piese a ciclului, în care melodia are plasticitatea și simplitatea unui cîntec popular, în celelalte ea are oarecum izul de romanță. Termenul de madrigal este poate impropriu folosit, deoarece scriitura lor contrapunctică este determinată nu de necesitatea de a reda prin patru individualități melodice suprapuse conținutul emoțional al poeziilor, ci este folosită cu scopul de a compensa scurta respirație a melodiei prin procedee de dezvoltare contrapunctică, în care mersul vocilor se conduce după considerente vertical-armonice.

După părerea noastră partea cea mai valoroasă din creația sa vocală de cameră o constituie ciclul de *Șapte cîntece din „Ulița noastră"*, versuri de Cicerone Theodorescu. Dat fiind talentul de descripțiune, de caracterizare, simțul de punere în valoare a contrastelor, Paul Constantinescu a reușit să realizeze o lucrare cu o cuprinzătoare gamă de sentimente și imagini, care, pornind în primul lied, *Închinare*, de la evocarea duioasă a amintirilor de tinerețe, trece în mod gradat printr-o serie de stări emoționale. Deosebit de expresiv este redată imaginea dureroasă a înmormîntării unui muncitor și jalea familiei mortului *(După mort)*, tensiunea și sentimentul de revoltă a muncitorilor în cîntecul următor *(Grevă)*, satira mușcătoare în cel de-al patrulea cîntec *(Pitpalacul)*. În punctul culminant al ciclului, *Cu dubele de pîine* — dramatica scenă a împușcării greviștilor — compozitorul a găsit mijloace de expresie deosebit de sugestive, efectul cel mai puternic fiind obținut la sfîrșitul cîntecului printr-o maximă simplitate a mijloacelor de expresie, fraza melodică interpretată de cîntăreț fără acompaniament, redînd „liniștea înfiorătoare de după încetarea ultimei rafale" [1]. Ultimul lied al ciclului, *Hrisov de mai*, înfățișînd viața de azi a uliței, aduce

---

[1] A. Rațiu. *Ciclul „Șapte cîntece din Ulița noastră"*, rev. „Muzica" nr. 10/1960.

după tensiunea dramatică a părților anterioare o destindere și o înviorare, impresionînd prin lirismul său.

Pregnanta caracterizare muzicală a acestor imagini care se desfășoară ca o acțiune dramatică constituie o nouă dovadă a dotării deosebite a lui Paul Constantinescu pentru operă, reprezentată în creația sa din păcate doar prin cele două opere, un balet și un poem coregrafic.

Chiar și această sumară trecere în revistă a creației lui Paul Constantinescu, cuprinzînd toate genurile muzicale, poate demonstra convingător că un compozitor, în posesia unui talent deosebit, poate făuri din elementele muzicii populare un limbaj cult, capabil să exprime un cuprinzător conținut de sentimente și idei.

Compozitorii români care și-au început activitatea creatoare între cele două războaie mondiale și — exceptînd pe cei decedați între timp — și-o desfășoară pînă azi, și-au asumat misiunea de o deosebită importanță de a crea o artă muzicală cu puternice trăsături naționale. Alimentată din cîntecul și dansul popular, arta lor îmbină expresivitatea directă a melodiei populare — adesea de forme arhaice — cu complexitatea tehnicii componistice contemporane.

Datorită autenticității ei naționale, opera muzicală a lui Paul Constantinescu reprezintă una din dovezile cele mai elocvente și cele mai izbutite ale strădaniilor acestei generații de a crea pe baza limbajului de puternică rezonanță folclorică o legătură organică între muzica populară și arta cultă, făcînd-o astfel accesibilă unui cerc mai larg de iubitori de muzică. În același timp, grație măiestriei și perfecțiunii ei formale, creația lui Paul Constantinescu, atît de variată în privința conținutului, formei și a genurilor cultivate, rămîne una din valorile cele mai constante ale patriotismului nostru artistic, o contribuție românească reprezentativă în cadrul curentului folcloric contemporan.

ALFRED MENDELSOHN (4.XI.1910—9.V.1966)

Autor a opt simfonii, trei poeme simfonice, suite și alte numeroase lucrări pentru orchestră, trei opere, două balete, două oratorii, patru cantate, muzică de cameră, de film, coruri și lieduri, Alfred Mendelsohn a fost unul dintre compozitorii noștri cei mai prolifici. Stăpîn pe un meșteșug remarcabil, numărul mare de lucrări pe care le-a scris se datorește nu numai marii sale facilități de a compune, ci și unei forțe de muncă deosebite. Dar ca în cazul multor compozitori, ușurința de a compune a avut și la A. Mendelsohn

drept rezultat o anumită inegalitate în privința valorii operei sale muzicale în care linia de demarcație între inspirație și îndemînare tehnică nu poate fi întotdeauna bine delimitată.

Alfred Mendelsohn a participat sufletește în mod intens la marile prefaceri social-politice care au avut loc după Eliberare în țara noastră, simțind nevoia de a tălmăci prin muzică trăirile sale. În acest sens, o bună parte din creația sa este un fel de „cronică sonoră" a evenimentelor pe care le-a trăit, și expresia sentimentelor trezite de acestea, cărora le-a dat glas în poemele, în simfoniile, precum și în oratoriile și cantatele sale. În privința aceasta, sînt caracteristice poemele simfonice : *Prăbușirea Doftanei* (1949), *Flori pentru Nikos Beloiannis* (1953), *Va înflori acel Arminden* (1959), oratoriul *O noapte de vară* (1959), cantatele *Inimă vitează* (1952), *Poemul păcii* (1952), *Cantata Bucureștiului* și *Glasul lui Lenin* (1957). O bogată sursă de inspirațic constituia pentru A. Mendelsohn și lupta din trecut a maselor oprimate, eroismul unor figuri istorice. Oratoriile *Horia* (pe versuri de Vlaicu Bârna, 1955) și *1907* (pe versuri de Tudor Arghezi, 1957) sînt o mărturie a adeziunii sale pentru o artă angajată, militantă, care, în paginile cele mai inspirate, este pătrunsă de pateticele rezonanțe ale unui sincer umanism care și-a găsit expresia poate cea mai convingătoare în sextetul pentru coarde *Cîntare omului* (1956).

Desigur, Alfred Mendelsohn nu a fost numai adeptul convins al unei arte angajate, dar, după deviza timpului, „Să aducem muzica mai aproape de popor și poporul de muzică", el s-a străduit, cel puțin în prima parte a activității sale creatoare, să comunice tot ce avea de spus prin muzică într-un limbaj cît mai direct, modul său de exprimare devenind abia mai tîrziu mai puțin accesibil pentru auditoriul neavizat.

În anii în care A. Mendelsohn a urmat studiile sale de compoziție la Academia de muzică din Viena (1927—1931) — (între 1931—1932 el a lucrat și cu Mihail Jora), muzica maeștrilor postromantici germani a avut un rol însemnat asupra procesului de formare a personalității sale artistice. Astfel, stilul său se deosebește de cel al compozitorilor adepți ai școlii noastre naționale, chiar și în cazul în care el a integrat în lucrările sale teme inspirate din muzica populară.

Cum majoritatea compozitorilor români au afirmat în creația lor nota autohtonă de proveniență folclorică, sub influența curentului național și Alfred Mendelsohn — fără a adera însă la estetica școlii naționale — a inventat unele dintre temele sale în caracter mai mult sau mai puțin popular. Cîteva dintre acestea au la bază

modul caracterizat prin cvartă mărită și septimă mică. Majoritatea lor sînt concepute însă într-o gamă majoră. În timp ce în simfoniile lui A. Mendelsohn teme cu caracter popular sînt mai puține la număr, ele sînt ceva mai frecvente în lucrările sale de muzică de cameră, fără a se integra însă în toate cazurile în mod armonios în stilul general al acestor lucrări.

Temele cu caracter românesc nu modifică structura fundamentală a muzicii sale, bazată, ca la toți compozitorii postromantici, pe rolul fundamental al armoniei, generatoare adeseori a invenției melodice. Excelent contrapunctist, țesutul liniilor melodice suprapuse, cîteodată de mare densitate, este în general proiecția orizontală a succesiunii armonice și nu invers, ca în stilul polifon-linear contemporan în care acordurile sînt mai mult sau mai puțin rezultatul accidental al melodiilor ce sună simultan.

Fiind sensibil față de cele mai diverse impulsuri care au acționat asupra gîndirii sale muzicale — simfonismul postromantic, formele concertante ale Barocului, muzica populară — stilul lui Alfred Mendelsohn este mai greu de caracterizat decît acela al confraților săi din aceeași generație, a căror sursă principală de inspirație îl constituie folclorul. Deși încă de la început în lucrările sale diatonicul se îmbină cu cromaticul, pe parcursul activității sale componistice, tendința spre totalul cromatic se conturează — după cum am mai arătat — tot mai evident.

Urmărind cu interes mișcarea muzicală din Apus, el a căutat să valorifice în propria sa creație unele din mijloacele de tehnică componistică și de expresie caracteristice acestor curente. Astfel a ajuns și la folosirea, deși numai sporadică, a unor combinații politonale, sau la inventarea de teme dodecafonic-seriale. Îmbinarea unor elemente de limbaj atît de eterogene, de provenienței atît de diferită, ca modurile populare, cromatism postwagnerian în melodie și armonie, alternînd adeseori în structuri diatonice, armonii bi- și politonale, nu puteau avea ca rezultat decît un stil eclectic.

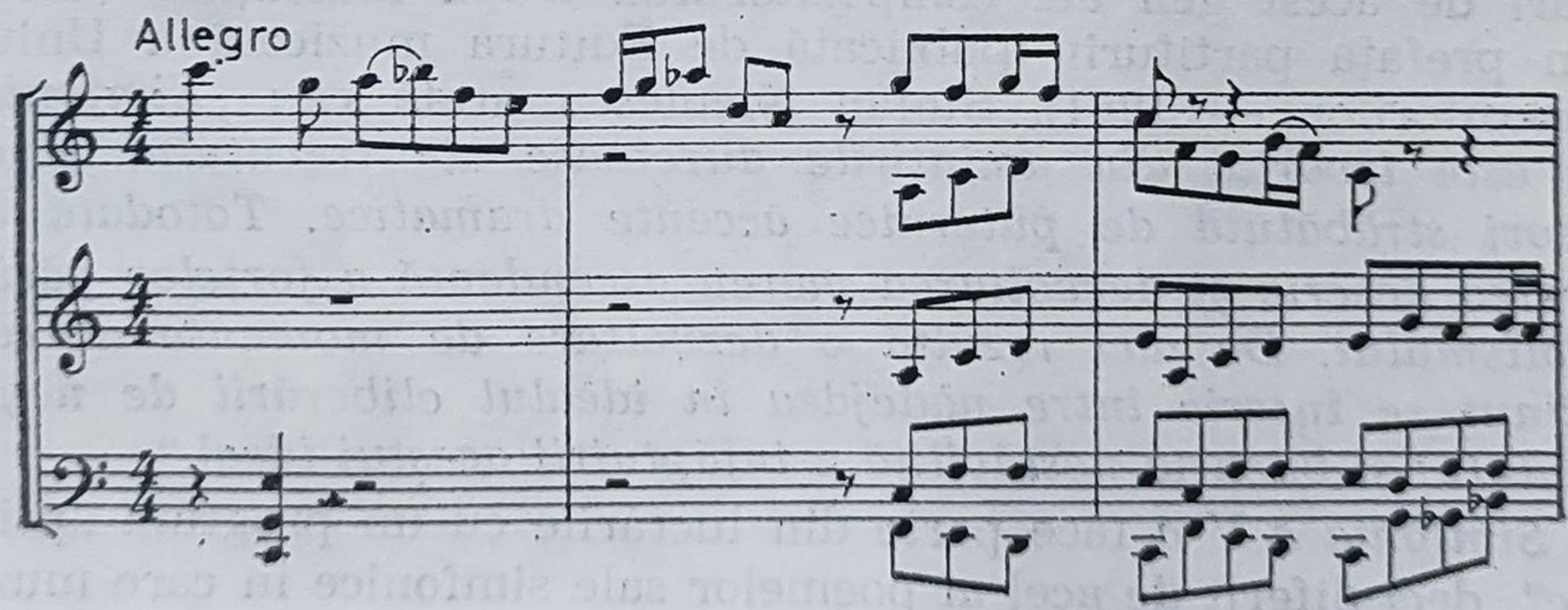
Lucrările sale instrumentale compuse într-un interval de timp de cca 35 de ani nu se deosebesc prea mult nici ca stil și nici în privința fondului expresiv. Îmbinînd încă de la început structura diatonică în melodie și armonie cu cromatismul, acest aspect stilistic rămîne una dintre caracteristicile constante ale muzicii sale. Doar lucrările compuse în ultimii 3—4 ani ai vieții arată o mai accentuată cromatizare a limbajului său muzical. Conținutul emoțional al lucrărilor sale îl arată pe Alfred Mendelsohn — deși capabil de momente de mare avînt — drept un ins cu un temperament echi-

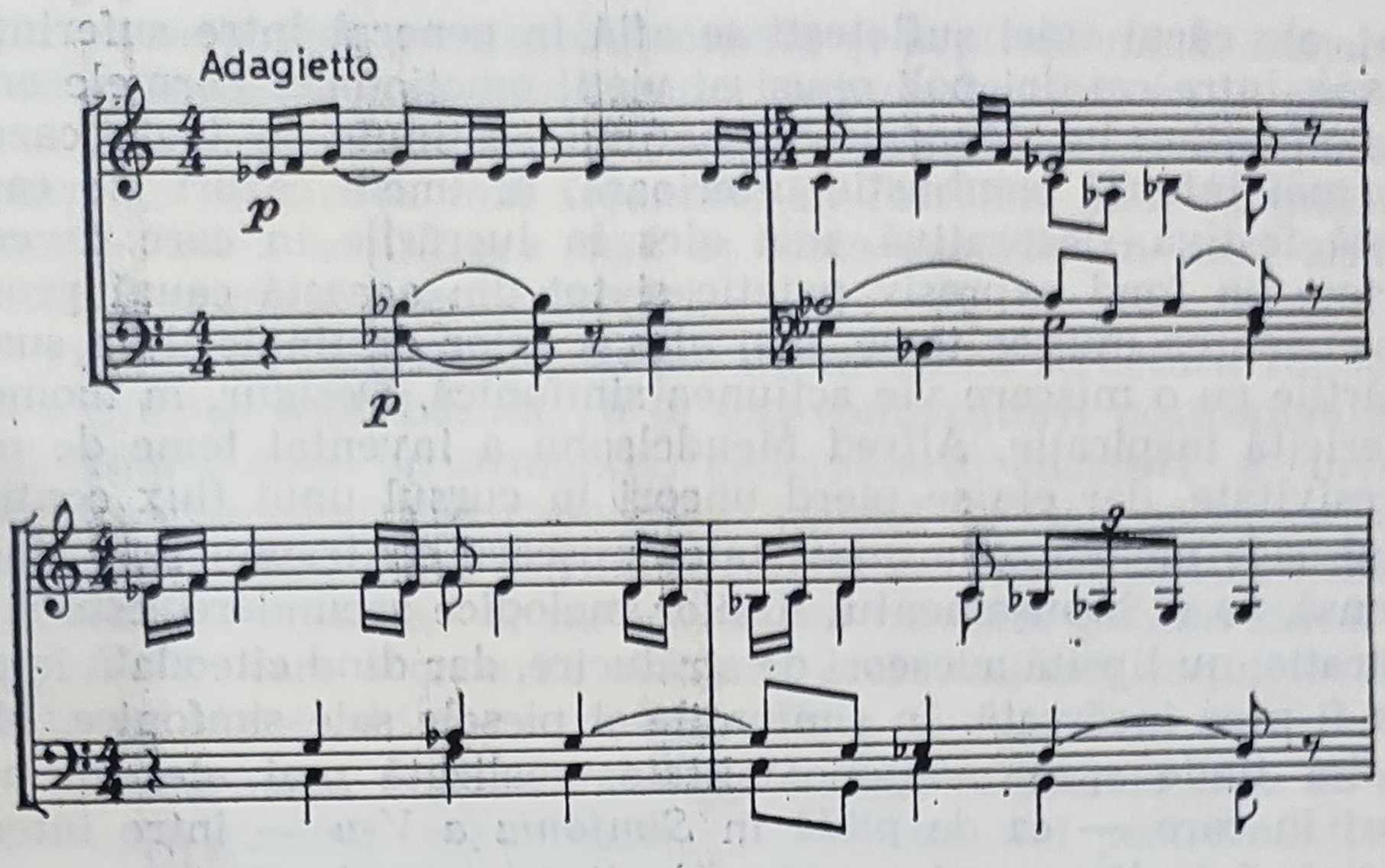
librat, ale cărui stări sufletești se află în general între suferință și bucurie, între cei doi poli opuși ai vieții emoționale. Formele ample ale simfoniilor lui Mendelsohn nefiind susținute în toate cazurile de o mai intensă combustie interioară, în unele cazuri ele capătă o notă festivă, decorativă, mai ales în lucrările în care dorea să exprime un fond expresiv patetic și tot din această cauză provine și asemănarea multor teme, mai ales a celor destinate de a susține în părțile cu o mișcare vie acțiunea simfonică. Desigur, în momente de fericită inspirație, Alfred Mendelsohn a inventat teme de mare expresivitate, dar ele se pierd uneori în cursul unui flux continuu de episoade melodice, în masivitatea mișcării contrapunctice. Masivă și densă, ca și brانșamentul liniilor melodice secundare, este și orchestrația, nu lipsită adeseori de strălucire, dar dînd cîteodată impresia a fi prea încărcată. În simfoniile și piesele sale simfonice, Mendelsohn tinde spre monumentalitate, realizată mai ales în acele cazuri în care — ca de pildă în *Simfonia a V-a* — între intenția artistică și realizarea ei există o deplină concordanță.

Urmărind drumul său creator vom analiza întîi pe scurt simfoniile și poemele sale simfonice.

Simfonia I a fost compusă în 1944. În această lucrare, caracteristicile stilului său nu sînt încă prea bine conturate ; ele ies mai mult în evidență în cea de a doua simfonie cu caracter programatic, lucrare inspirată de evenimentele istorice ale Revoluției din 1848, scrisă la doi ani după prima simfonie.

Simfonia a III-a, Reconstrucția (1949) reprezintă un omagiu adus constructorilor socialismului. În finalul simfoniei apare ca temă melodia stilizată a cîntecului de mase *Hei, rup !* de Mauriciu Vescan. Redînd elanul constructiv al oamenilor muncii din țara noastră, muzica acestei simfonii are o expresie viguroasă optimistă, realizată atît grație unor teme cu un profil melodico-ritmic bine conturat,





cît și dezvoltării lor, nelipsite de un adevărat suflu simfonic.

În același an, Alfred Mendelsohn a compus și poemul simfonic *Prăbușirea Doftanei*. În acord cu subiectul care l-a inspirat, muzica acestui poem simfonic are un conținut dramatic. Un rol tematic important îi revine în această lucrare cîntecului revoluționar.

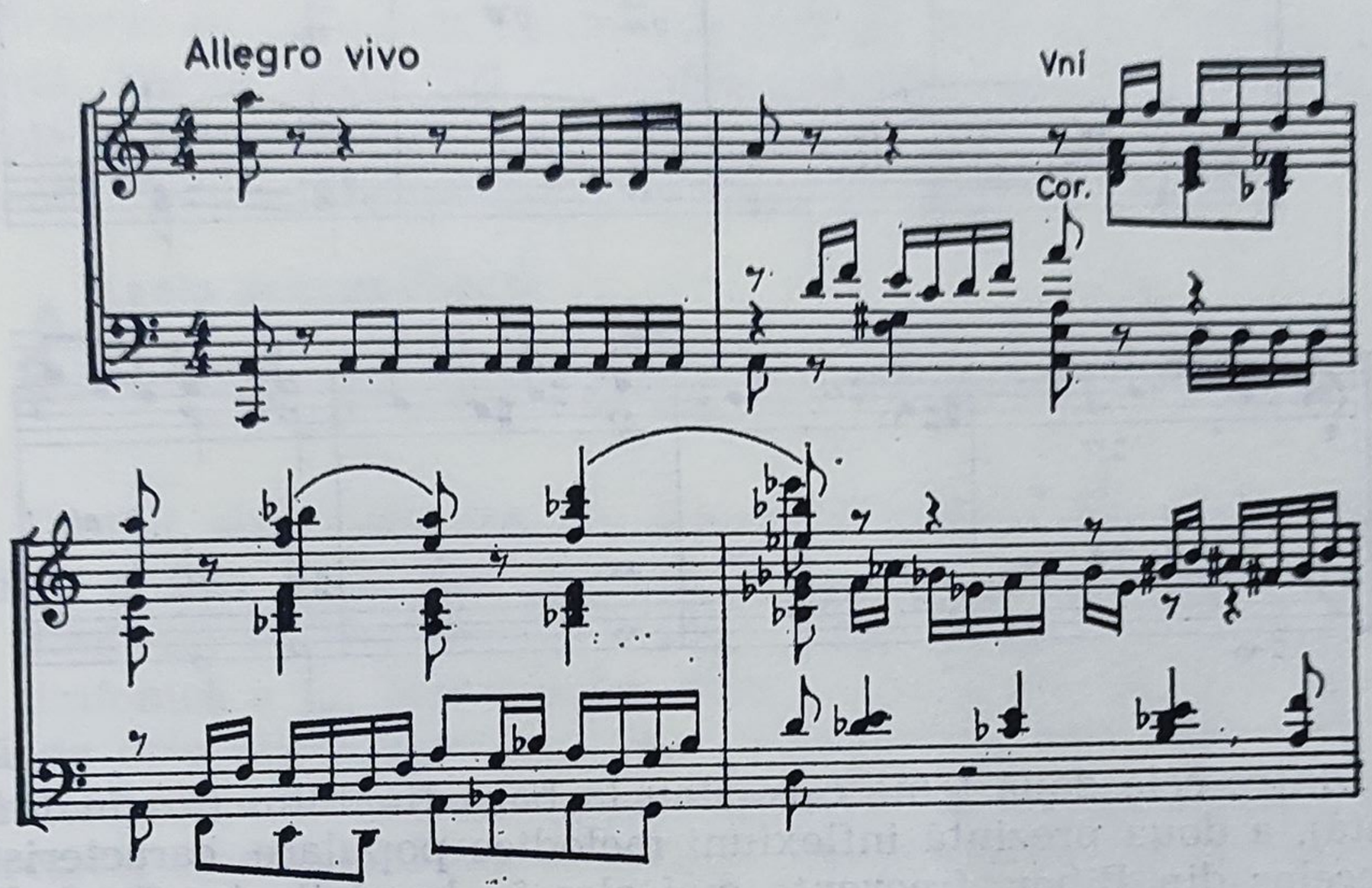
În 1953, Mendelsohn scrie poemul simfonic *Flori pentru Nikos Beloiannis*, în memoria conducătorilor partizanilor comuniști din Grecia. În această lucrare, mai impresionante sînt episoadele lirice.

Cea de a IV-a simfonie, *Apelul păcii* (1951), nu diferă în mod deosebit nici în privința conținutului, nici a stilului de *Simfonia a III-a*; aceeași notă patetică, același ton solemn, aceeași expresie sinceră a sentimentelor compozitorului, cînd se adresa unei mase imaginare de auditori, pe care vroia s-o însuflețească prin muzica sa.

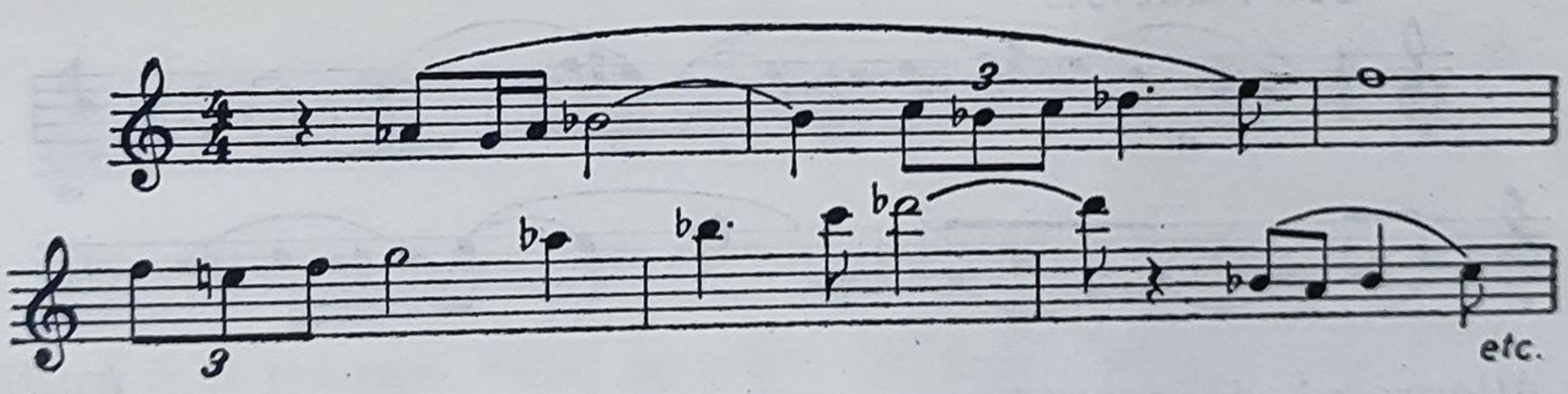
Simfonia a V-a este una dintre cele mai ample și mai izbutite lucrări de acest gen ale compozitorului. După indicațiile date de el în prefața partiturii (publicată de Editura muzicală a Uniunii compozitorilor — 1961), Ștefan Niculescu arată că: „*Simfonia a V-a este izvorîtă din amintirile dureroase ale trecutului și este deseori străbătută de puternice accente dramatice. Totodată însă lucrarea descrie și dezvoltarea mereu ascendentă a forțelor păcii și socialismului. De aici rezultă o dezvoltare de momente al căror conținut se înscrie între nădejdea în idealul eliberării de negura trecutului și bucuria nestăvilită a înfăptuirii acestui ideal.*“

Simfonia a V-a face parte din lucrările cu un program „psihologic“, deci diferit de acel al poemelor sale simfonice în care muzica

ilustrează un program mai mult sau mai puţin concret, ca de pildă în *Prăbuşirea Doftanei*. *Simfonia a V-a* este alcătuită, ca şi cele anterioare, din cele patru părţi tradiţionale : *Allegro de sonată*, precedat de o introducere lentă, începe cu următoarea temă I, ce arată preferinţa compozitorului pentru ideile muzicale cu caracter figurativ ; ea este alcătuită din şaisprezecimi, şi imprimă desfăşurării muzicale o mişcare vie :



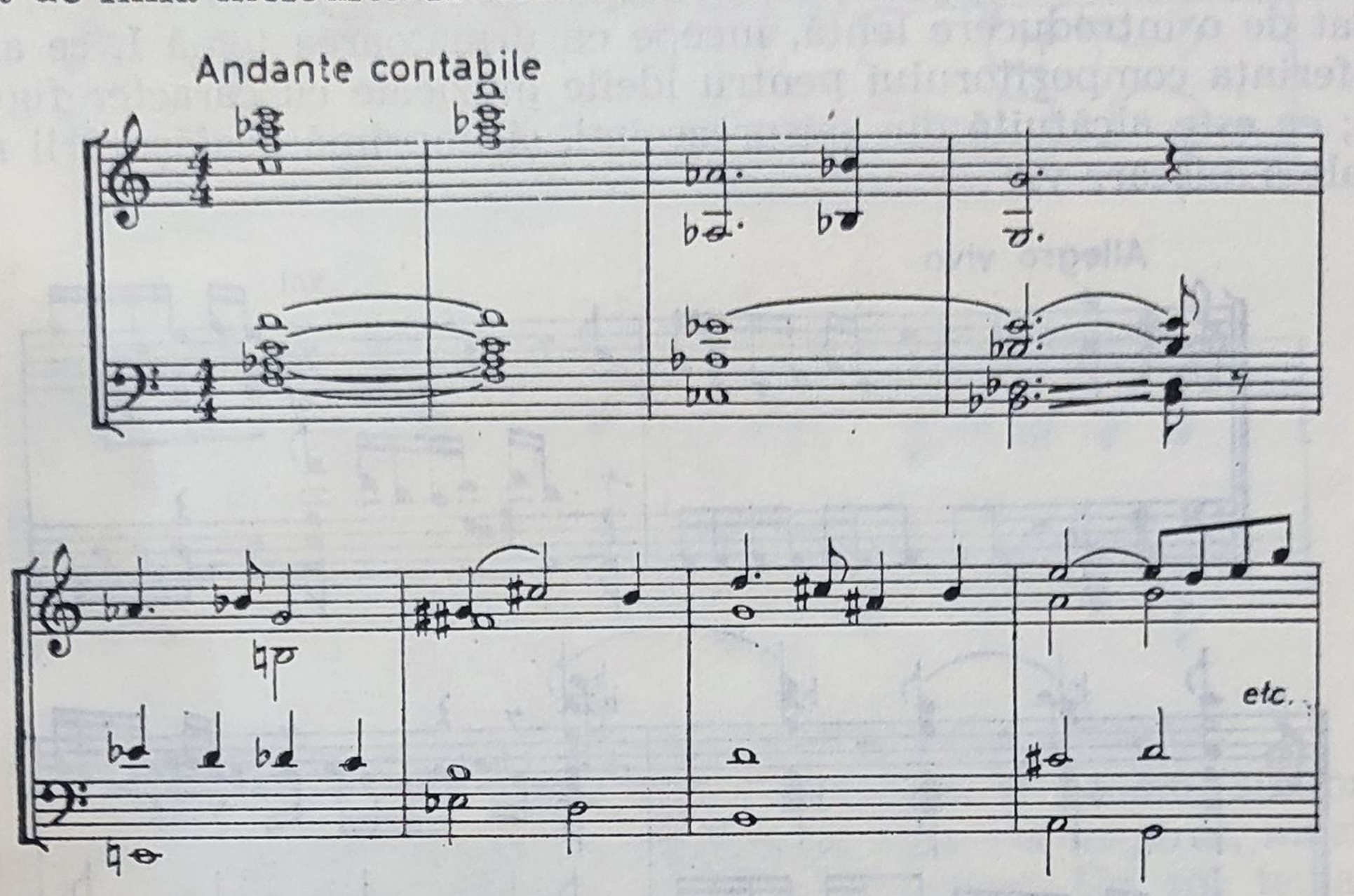
Faţă de astfel de teme cu un caracter oarecum constructiv, cele cantabile, ca şi tema a II-a din acelaşi *Allegro de sonată*, constituie dovada posibilităţilor lui Mendelsohn de a inventa idei muzicale de o mare expresivitate :



Scherzo-ul reprezintă din păcate un caz de supradimensionare a formei, temele neavînd forţa expansivă necesară pentru a face faţă unei dezvoltări prea ample.

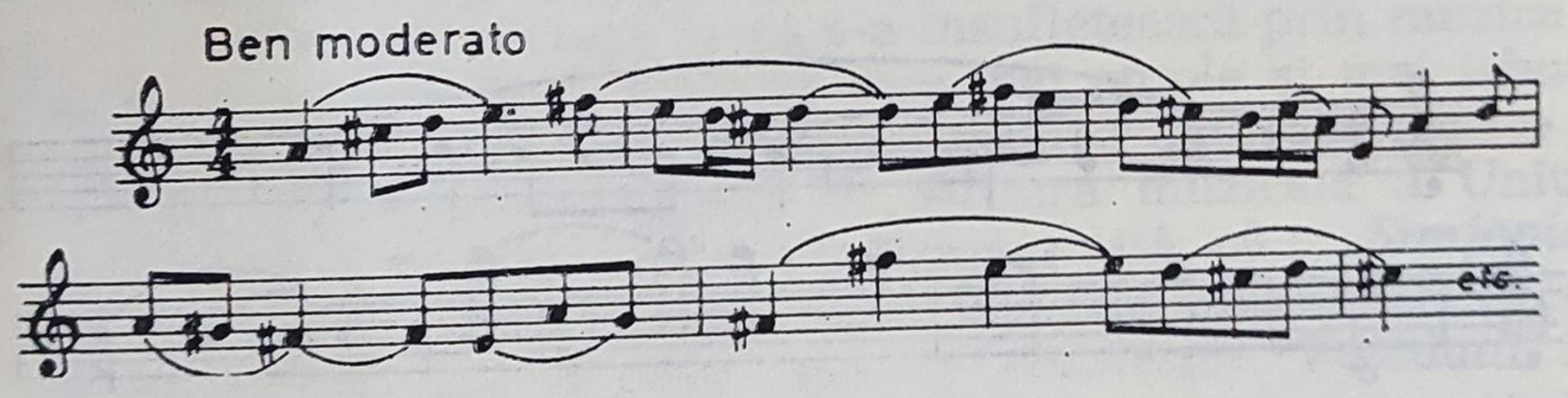
În partea lentă (III), se poate constata unul din aspectele frecvente ale stilului lui Alfred Mendelsohn, şi anume, trecerea aproape

de la o măsură la alta prin tonalităţi diferite, sensul expresiv al muzicii fiind determinat în astfel de cazuri mai mult de armonie decît de linia melodică izvorîtă din succesiunea de acorduri.

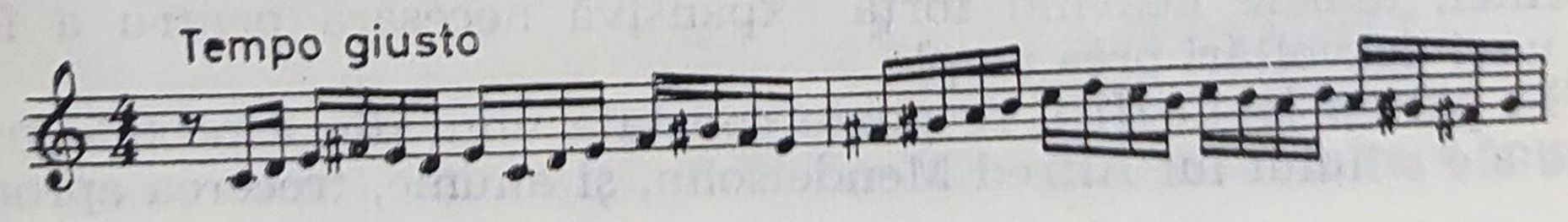


Dintre cele două teme care stau la baza finalului (tot în forma sonată), a doua prezintă inflexiuni melodice populare, caracteristice cîntecelor din Bihor, frecvente mai ales în lucrările lui Paul Constantinescu.

Simfonia a VI-a începe cu o introducere *(Ben moderato)* a cărei melodie, în cel mai curat *la* major, are un caracter doinit cu o certă notă folclorică, scoasă în evidenţă în mai multe din lucrările sale.

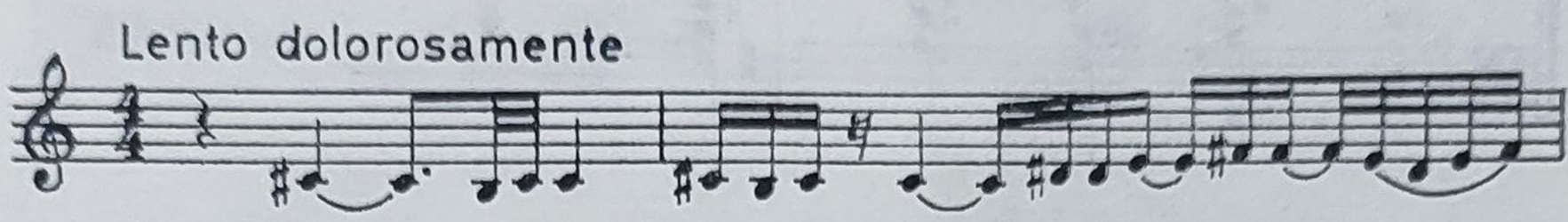


Allegro-ul de sonată are ca primă idee muzicală o temă cu caracter tot figurativ ca aceea din partea I a *Simfoniei a V-a.*



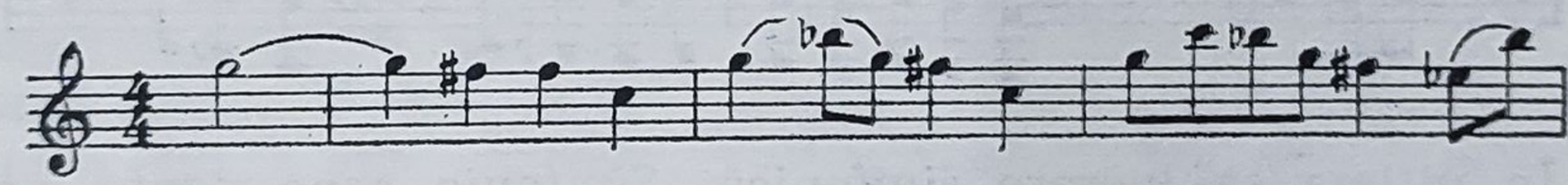
Tema a II-a reia nota doinită a introducerii.

Scherzo-ul nu aduce nimic nou față de acela din simfonia precedentă. Partea lentă (III — *Dolorosamente*), foarte expresivă, se apropie ca atmosferă de aceea a bocetelor, influența populară fiind prezentă și datorită repetării aceleiași formule melodice :

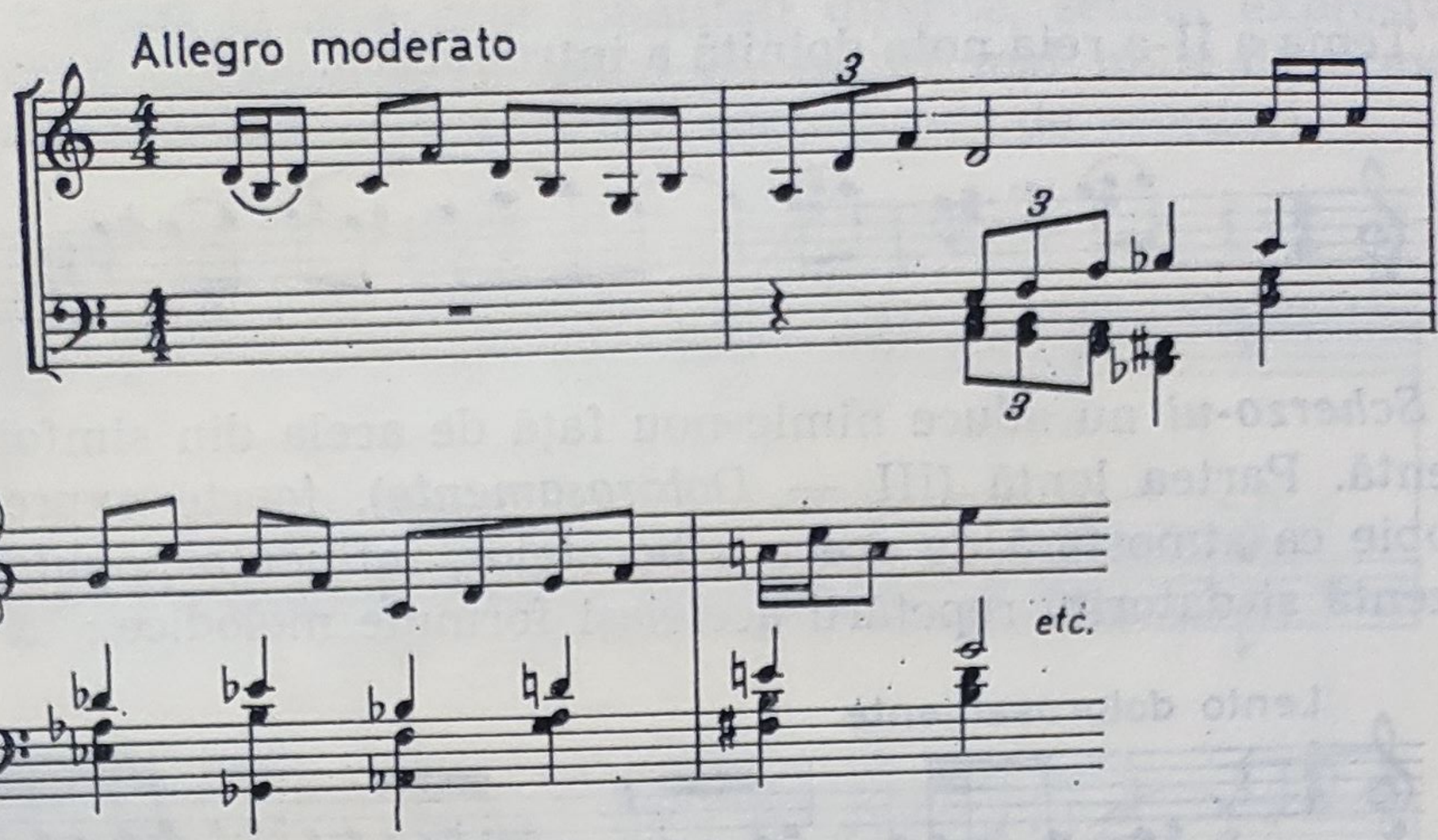


Finalul simfoniei are un caracter luminos, viguros, aproape briliant și face parte din reușitele indiscutabile ale compozitorului.

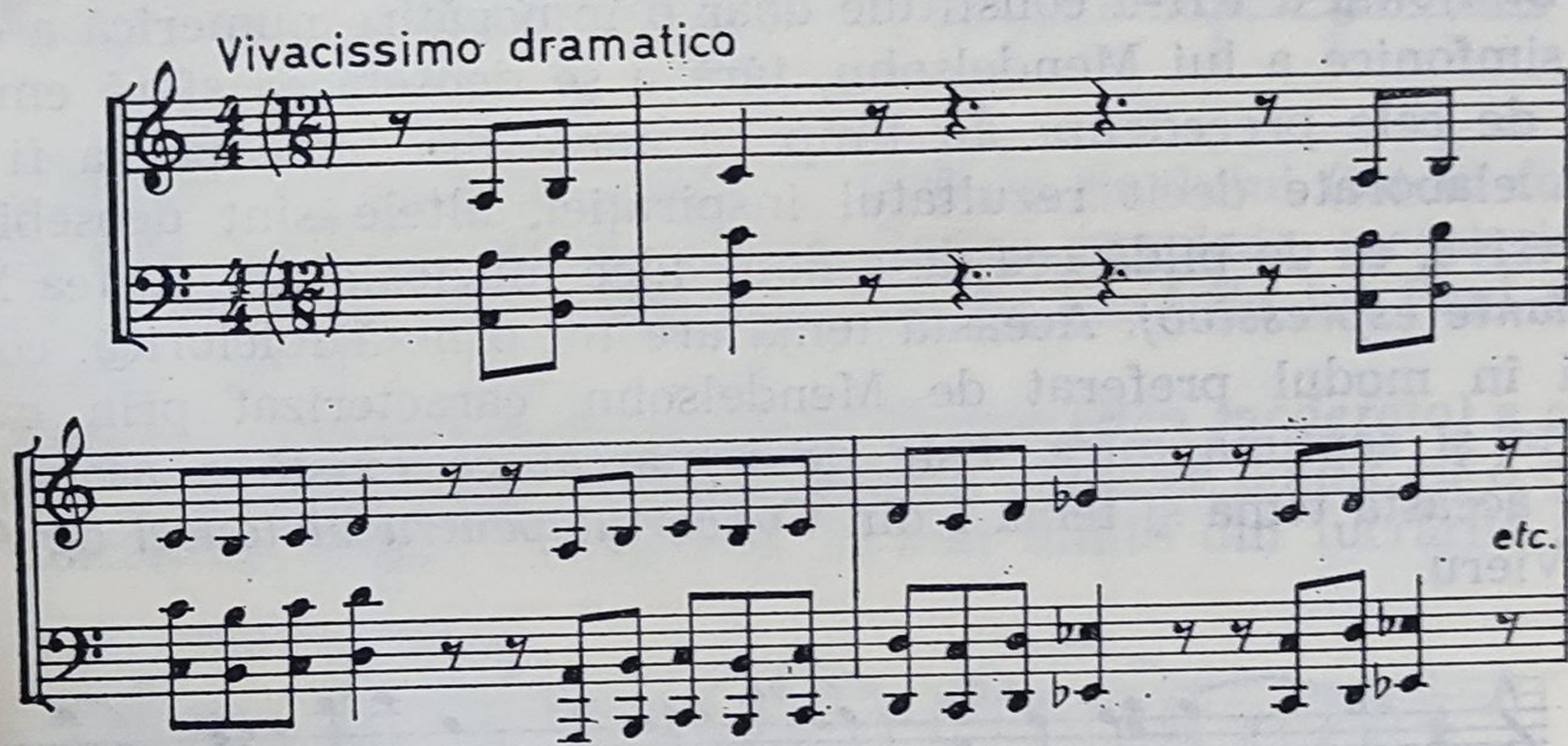
Simfonia a VII-a constituie doar o îmbogățire numerică a creației simfonice a lui Mendelsohn, fără a se deosebi ca sferă emoțională de cele precedente. În timp ce unele din teme par a fi mai mult elaborate decît rezultatul inspirației, altele sînt deosebit de expresive, ca de pildă cea de-a doua idee muzicală din partea lentă *(Andante espressivo)*. Această temă are tot o notă folclorică, concepută în modul preferat de Mendelsohn, caracterizat prin cvartă mărită și septimă mică. Este de remarcat că există o asemănare între această temă și tema I din *Concertul pentru violoncel* de Anatol Vieru.



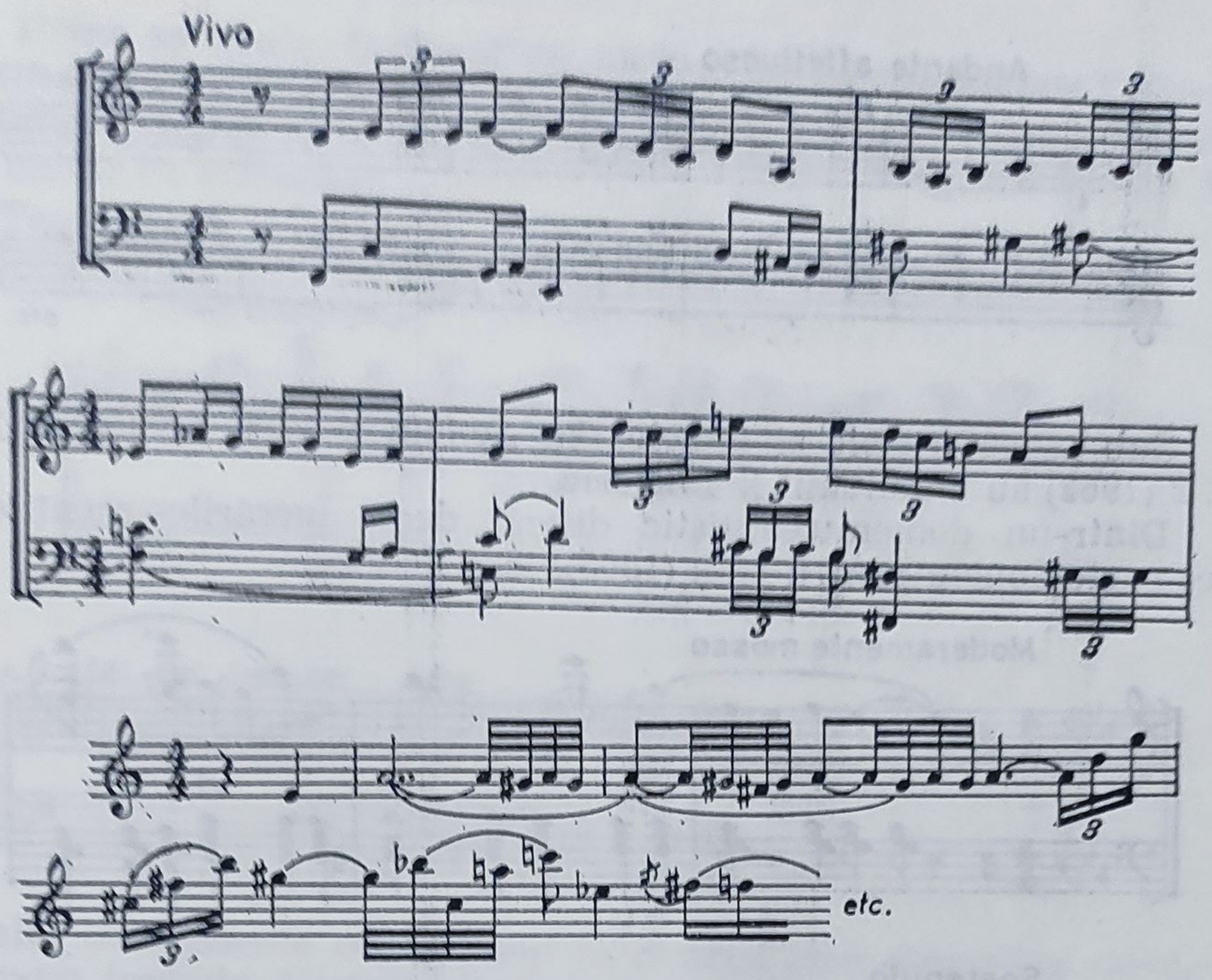
Simfonia a VIII-a se deosebește de cele precedente printr-o scriitură mai transparentă, aproape camerală, asemănîndu-se în privința aceasta cu *Simfonia de cameră pentru două orchestre de coarde*. Caracteristică pentru ambele lucrări este tendința de a elibera melodia de dependența ei armonică, tendință accentuată și de faptul că acordurile sînt înlănțuite nu pe baza de sensibile interioare, care asigură coeziunea lor — ca de pildă în muzica lui Paul Hindemith — ci în mod cu totul liber.



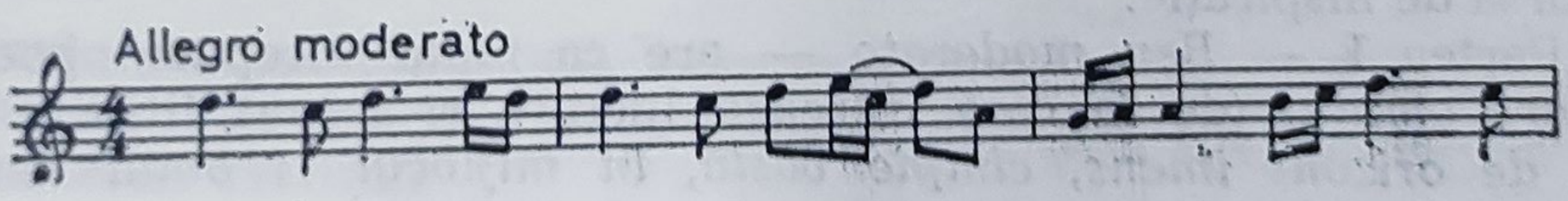
O lucrare deosebit de interesantă o reprezintă și *Concertul pentru orgă și orchestră de coarde*, în al cărui stil se îmbină elemente baroce neoclasice și postromantice.

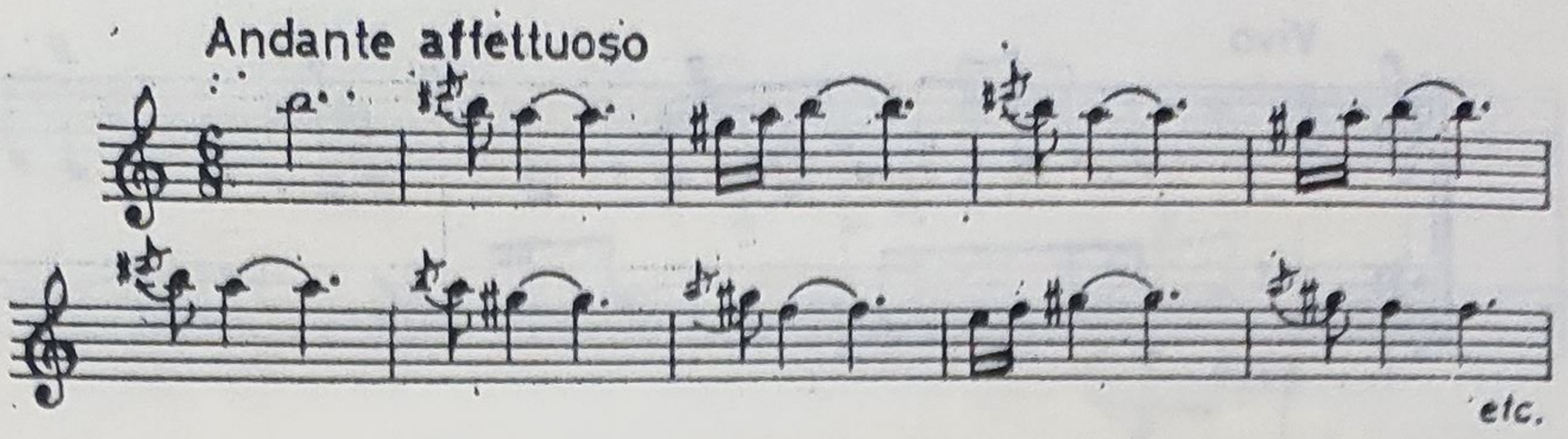


În ultima sa lucrare simfonică, *Simfonia concertantă pentru orgă și orchestră mare* (1965) predomină cromatismul, din această cauză stilul ei este mult mai unitar decît acela al lucrărilor precedente. Acest concert de ample proporții și de un variat conținut emoțional constituie împreună cu *Concertul pentru orgă și orchestră de coarde* o reală îmbogățire a repertoriului de acest gen sărac în lucrări autohtone. Realizată cu cunoscuta sa măiestrie contrapunctică, *Simfonia concertantă* face parte, datorită plasticității temelor și organicei lor dezvoltări, dintre compozițiile cele mai izbutite ale lui Alfred Mendelsohn.



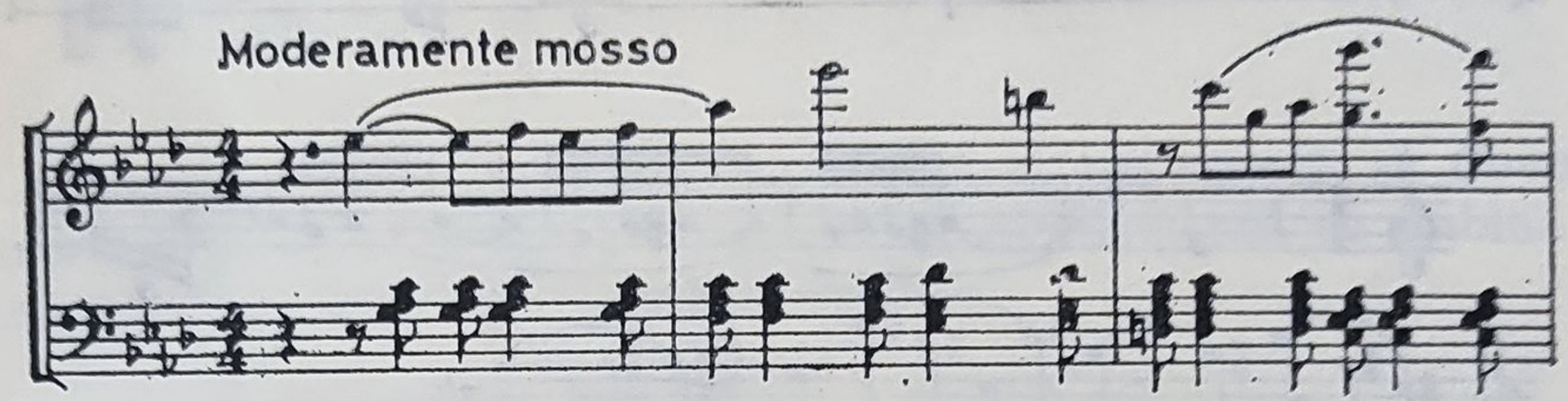
Spre deosebire de simfoniile și oratoriile sale, în care cîteodată există o disproporție între intenție și realizare — mai ales din punctul de vedere al echilibrului dintre conținut și formă, aceasta din urmă fiind în unele cazuri supradimensionată — lucrările sale de muzică de cameră reprezintă, sub aspectul stilului și al expresivității materialului tematic, precum și al unei armonioase îmbinări între conținut și construcția formală, partea poate cea mai reprezentativă a operei sale muzicale ; aceasta cuprinde o *Sonată pentru vioară solo*, o *Sonată pentru pian* (1957), trei *Sonate pentru vioară și pian* (1957), zece *Cvartete pentru coarde* (1953—1958), un *Cvintet pentru pian și coarde* (1952—1953), un *Cvintet pentru suflători* (1965), șapte miniaturi pentru corn și pian, piese pentru orgă, clarinet, corn etc. etc. Trei din cele patru părți ale *Cvintetului pentru pian și coarde* au la bază, cu excepția temei a doua, numai teme cu iz popular, datorită mai ales ritmului :

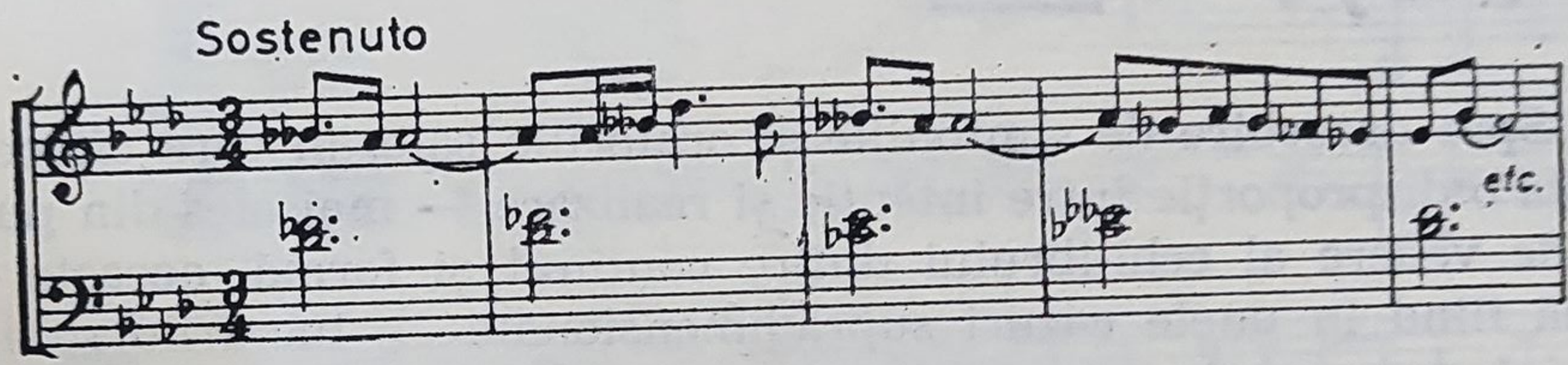




Sub aspect ritmic și temele din *Sonata pentru vioară și pian nr.* 2 (1962) au un anumit iz folcloric.

Dintr-un domeniu stilistic diferit decît lucrările menționate face parte *Sonata pentru pian* (1963).





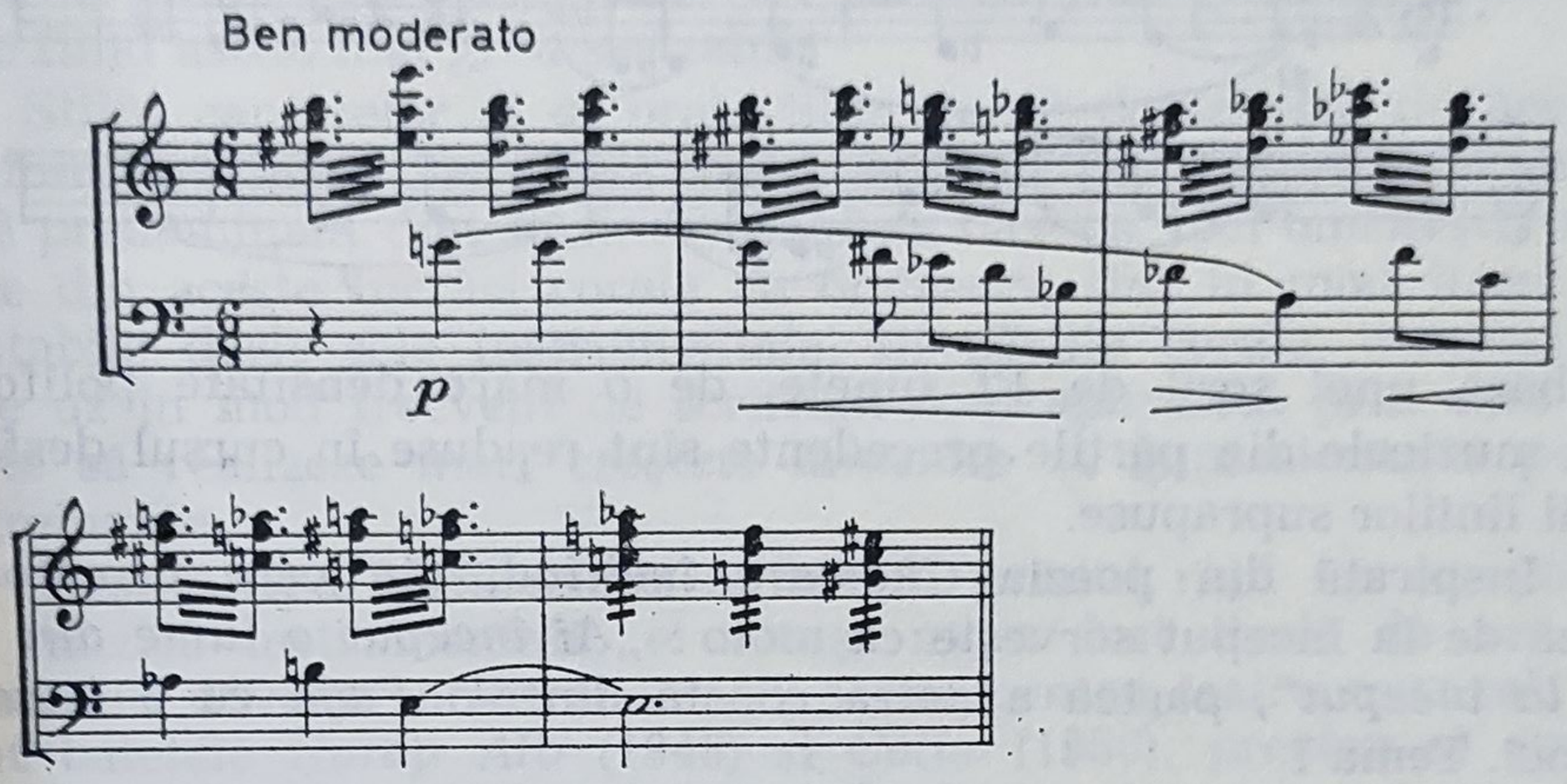
Sextetul, inspirat din cîteva din poeziile lui Tudor Arghezi, a fost compus între anii 1957—1958.

Datorită multor efecte orchestrale, depășind scriitura camerală, *Sextetul* este de fapt un poem simfonic cu un program psihologic pentru o formație compusă din 2 viori, 2 viole și 2 violoncele. Fiecare din cele patru părți — *Preludiu, Toccata, Invențiune, Fugă* — este tratată în mod liber în acord cu conținutul emoțional al poeziilor lui Tudor Arghezi, cărora cu ajutorul unei polifonii dense, compozitorul le-a dat o convingătoare expresie muzicală. Cele patru moto-uri, trecute în partitura *Sextetului* la începutul fiecărei părți, indică poeziile care au servit lui Alfred Mendelsohn ca sursă de inspirație.

Partea I — *Ben moderato* — are ca moto începutul poeziei *Cîntare omului* (de la care întreaga lucrare și-a luat titlul) : *„În cerc de orizont imens, cîmpie vastă, în mijlocul ei omul vedeai*

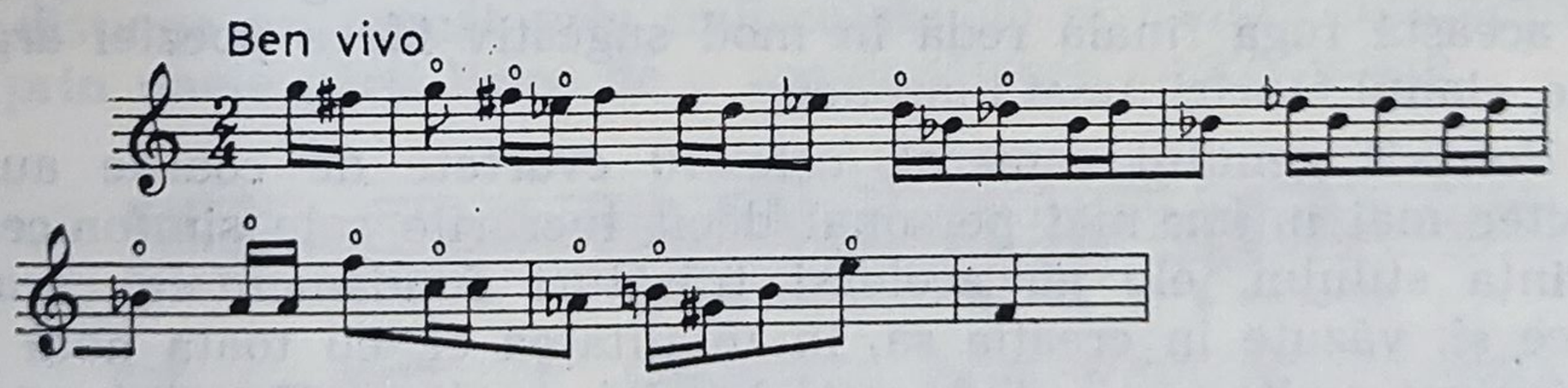
cum strîns se zbate, încărcat cu umbra lui în singurătate." Partea aceasta constă dintr-o temă cu 16 variațiuni scurte, cu un caracter dramatic, patetic, care trec fără pauză una în alta, formînd un întreg unitar ca atmosferă.

Tema apare la cel de-al doilea violoncel,



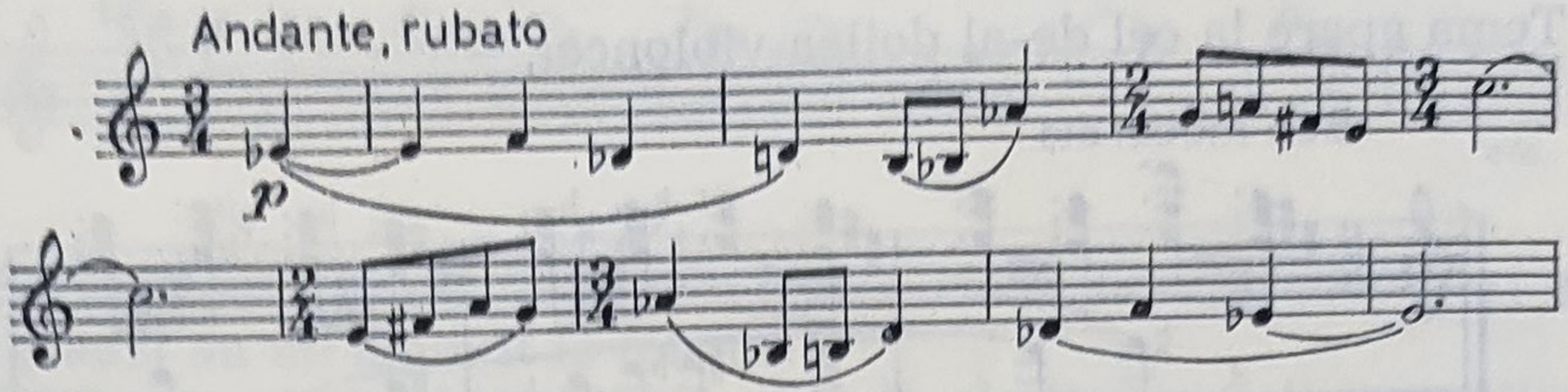
celelalte instrumente contribuind la crearea unei atmosfere sumbre printr-un tremolo. Variațiunile constau în repetarea aidoma a desenului melodic al temei, schimbînd însă ritmul prin diminuarea sau amplificarea valorii notelor temei folosind, în unele din variațiuni, forma de recurență, inversarea, cît și recurenta inversării.

Partea a doua, *Ben vivo,* are următorul moto, extras din poezia *Nunta : „Monotonia moartă a lumii e întreruptă de clocotul iubirii și al urei, și de luptă"*. Avînd caracterul unei *Toccate,* această parte sugerează zbuciumul lăuntric al omului în fața adversităților vieții. Pe o mișcare continuă de șaisprezecimi a violoncelelor se suprapun cîteva motive scurte



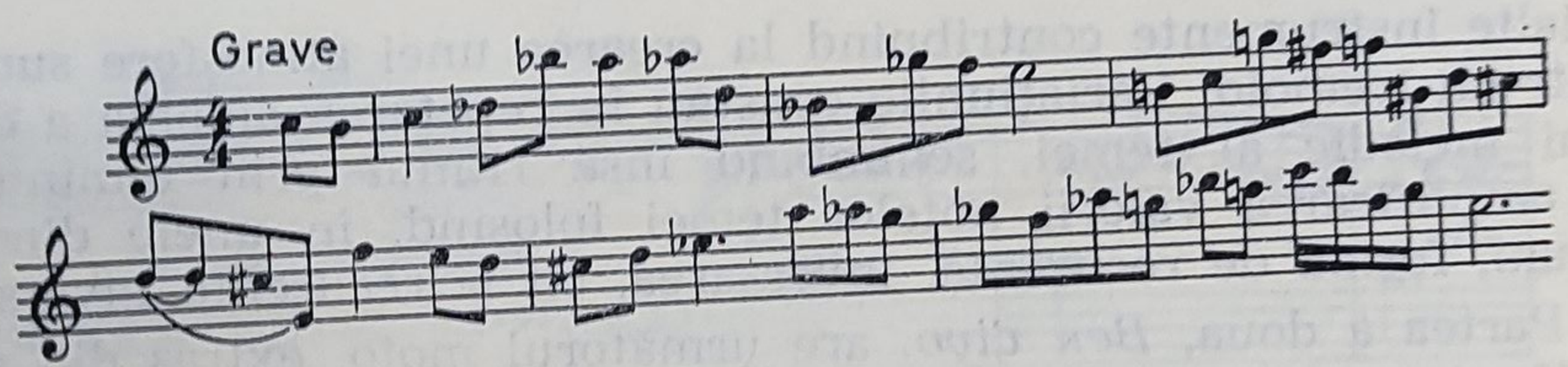
care revin de mai multe ori, urmate apoi de o idee muzicală mai consistentă, mișcarea viorilor secundare avînd loc fără a ține seamă de rezultatele verticale.

Moto-ul părţii a treia, un *Andante rubato*, este începutul poeziei *Din ochii tăi* şi sună astfel : *„Îţi pîlpîie-n privire şi-un vînăt fir de ceaţă“*. Această parte lentă e concepută în formă de *Invenţiune*,



pe baza unei serii de 12 sunete, de o mare densitate polifonă ; idei muzicale din părţile precedente sînt readuse în cursul desfăşurării liniilor suprapuse.

Inspirată din poezia *Chemare înălţînd*, din care următoarea frază de la început serveşte ca moto : *„Ai început o lume din nou de la început“*, partea a patra constă dintr-o *Fugă* cu 3 teme la 6 voci. Tema I



într-un tempo mai reţinut, serveşte drept începutul introducerii — *Grave* — după care urmează un recitativ ce leagă introducerea de fugă. În cursul dezvoltării, cele trei teme se suprapun în mod frecvent în diverse combinaţii dovedind măiestria contrapunctică a compozitorului. În ciuda polifoniei ei dense şi a rigorilor construcţiei, această fugă finală redă în mod sugestiv ideea poeziei argheziene, elanul făuririi unei lumi noi.

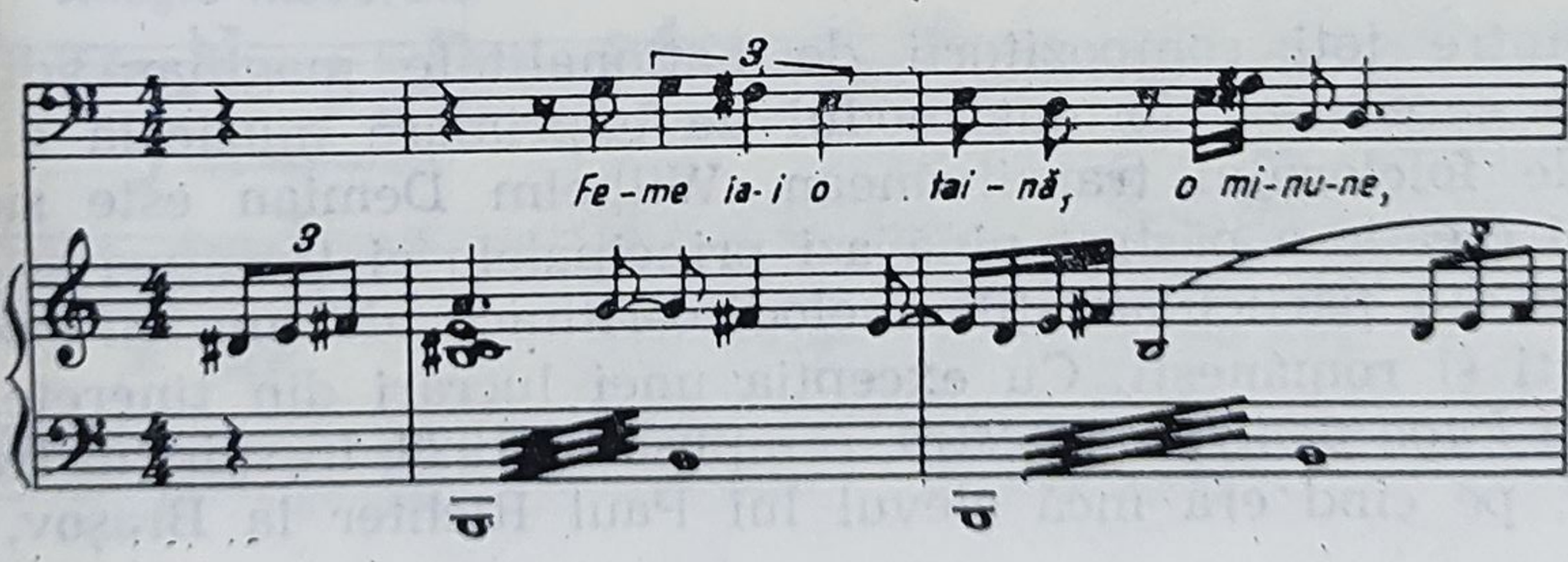
Potrivit genului cameral, cele 10 cvartete de coarde au un caracter mai intim, mai personal decît lucrările sale simfonice. În privinţa stilului, ele au aceleaşi trăsături fundamentale caracteristice şi, văzute în creaţia sa, în totalitatea ei, cu toată nota mai particulară a cîte uneia din aceste lucrări, ca de pildă tonul evident folcloric al *Cvartetului nr. 5*, şi anumite aspecte de serialism-dodecafonic ale *Cvartetului nr. 6* şi *7*, arată acelaşi proces de mai intensă cromatizare a limbajului.

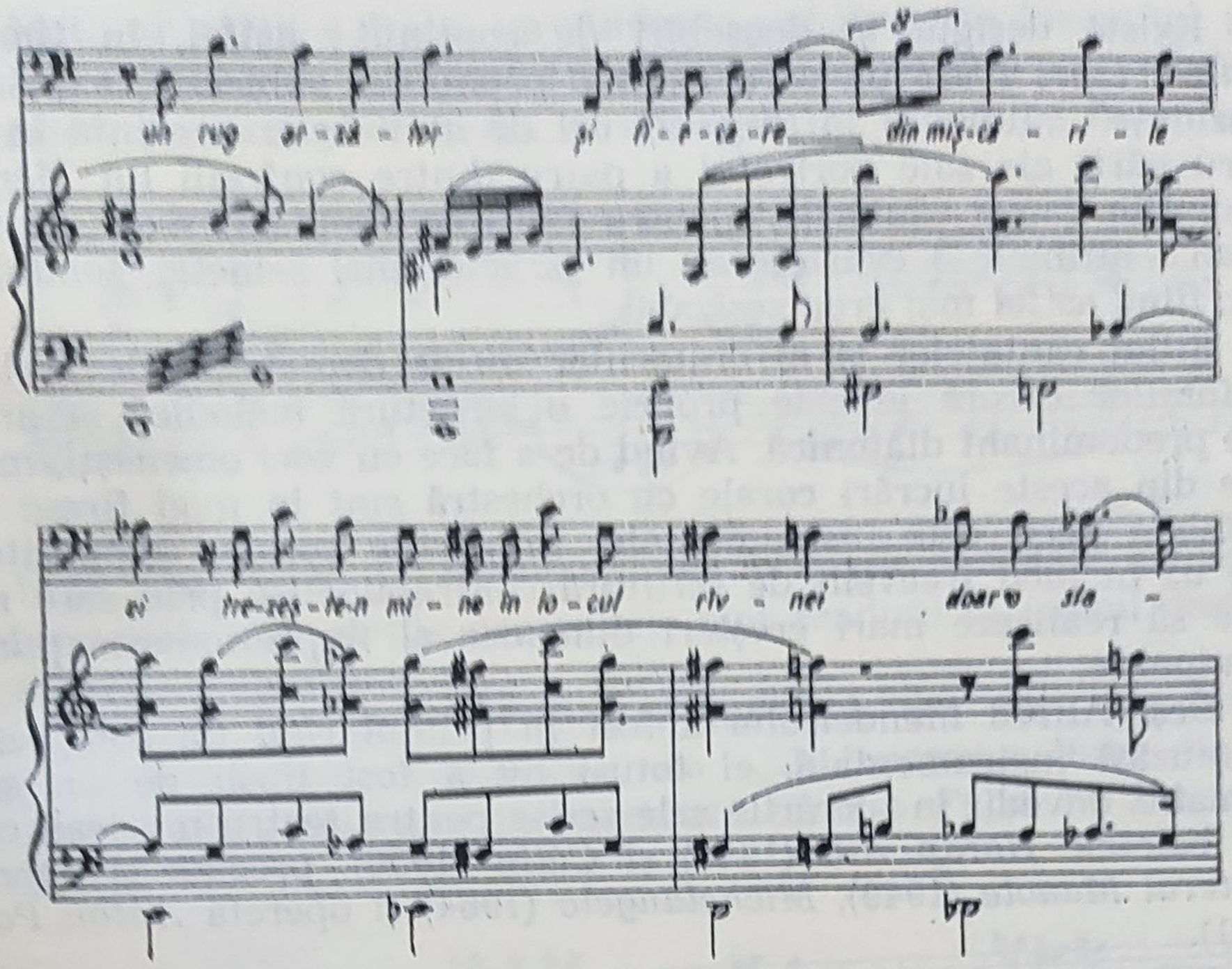
Există desigur și deosebiri de conținut; astfel, în timp ce *Cvartetul nr. 4* are un caracter mai pronunțat subiectiv, exprimînd „năzuințe", „lupte și înfrîngeri", cel de *al V-lea* reprezintă în cele patru părți ale sale portretul a patru dintre confrații lui Mendelsohn. Din cauza căutărilor pentru făurirea unui stil mai „contemporan", ultimele 3 cvartete au un caracter mai ermetic, fondul lor liric fiind astfel mai greu sesizabil.

Stilul cantatelor și al oratoriilor nu se deosebește de acela al simfoniilor cărora le este proprie o structură melodică și armonică predominant diatonică. Avînd de-a face cu voci omenești, melodiile din aceste lucrări corale cu orchestră sînt în mod firesc mai cantabile decît cele instrumentale. În părțile corale, compozitorul face uz în mod frecvent de scriitură contrapunctică prin care reușește să realizeze mari creșteri dinamice și impresionante puncte culminante.

Deși Alfred Mendelsohn a fost în primul rînd un compozitor de muzică instrumentală, el totuși nu a fost lipsit de un simț dramatic, dovedit în lucrările sale scrise pentru teatru muzical, cum sînt baletele *Harap Alb* (1948) și *Călin* (1956), precum și operele *Meșterul Manole* (1949), *Michelangelo* (1964) și opereta *Anton Pann* (1961).

Compusă după basmul lui Ion Creangă, pe un libret de Alexandru Jar, cu intenția de a fi accesibilă unui cerc cît mai larg de iubitori ai baletului, muzica baletului *Harap Alb* este mai convențională, atît ca structură formală, cît și ca stil, față de baletul următor, *Călin*, a cărui muzică a fost compusă pe un libret de Tilde Urseanu, după poezia cu același nume a lui Mihai Eminescu. Acest balet se distinge nu numai prin atmosfera poetică a muzicii, dar și prin comentariul simfonic al orchestrei, urmînd cu mare flexibilitate desfășurarea coregrafică. Pe nedrept neglijată, ca baletul *Călin*, este și opera *Michelangelo*, pe un libret scris de compozitor, după piesa cu același nume a lui Al. Kirițescu. Muzica operei se distinge nu numai prin indiscutabilele ei calități dramatice, dar și prin unele părți lirice de o convingătoare expresivitate.





Alfred Mendelsohn a simţit nevoia de a formula în scris unele dintre concepţiile sale despre muzică, privind mai ales latura armonică a ei. Astfel, cele 4 studii „Melodia şi arta înveşmîntării ei" (1962) — (în colaborare cu Titus Moisescu), „Disonanţa şi accepţiunea ei istorică" precum şi „Consonanţa şi disonanţa în sfera armoniei funcţionale" constituie, într-o anumită măsură, o preţioasă indicaţie teoretică în privinţa stilului său.

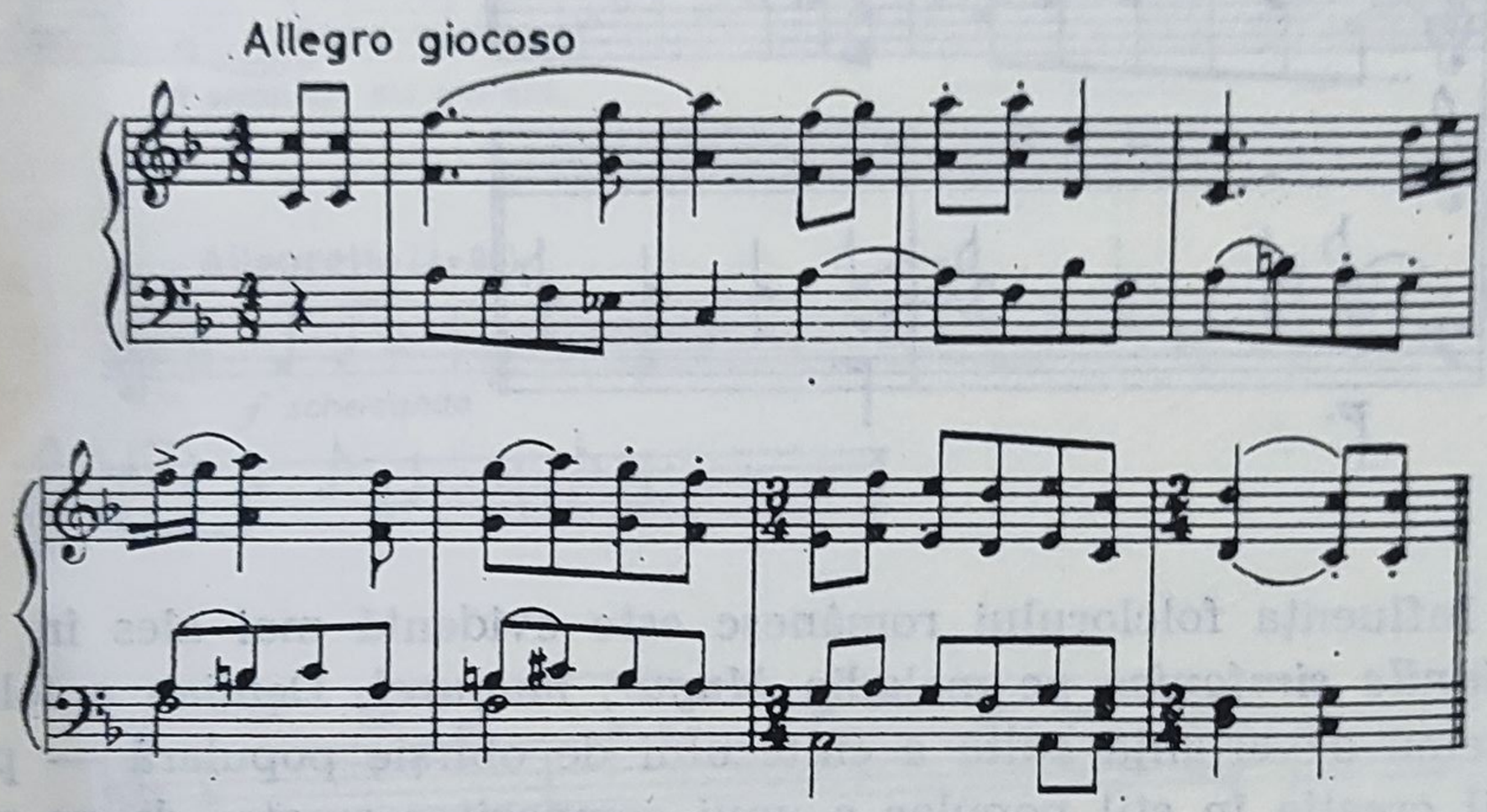
WILHELM DEMIAN (9.VI.1910)

Dintre toţi compozitorii de naţionalitate maghiară din ţara noastră care şi-au format modul de exprimare muzicală din elementele folclorului transilvănean, Wilhelm Demian este singurul a cărui creaţie a păstrat pînă azi principalele ei trăsături stilistice, izvorîte din particularităţile melodico-ritmice ale muzicii populare secuieşti şi româneşti. Cu excepţia unei lucrări din tinereţe, *Preludiu şi Fugă pentru orchestră*, compusă în 1928, în spiritul tradiţiei clasice, pe cînd era încă elevul lui Paul Richter la Braşov, toate

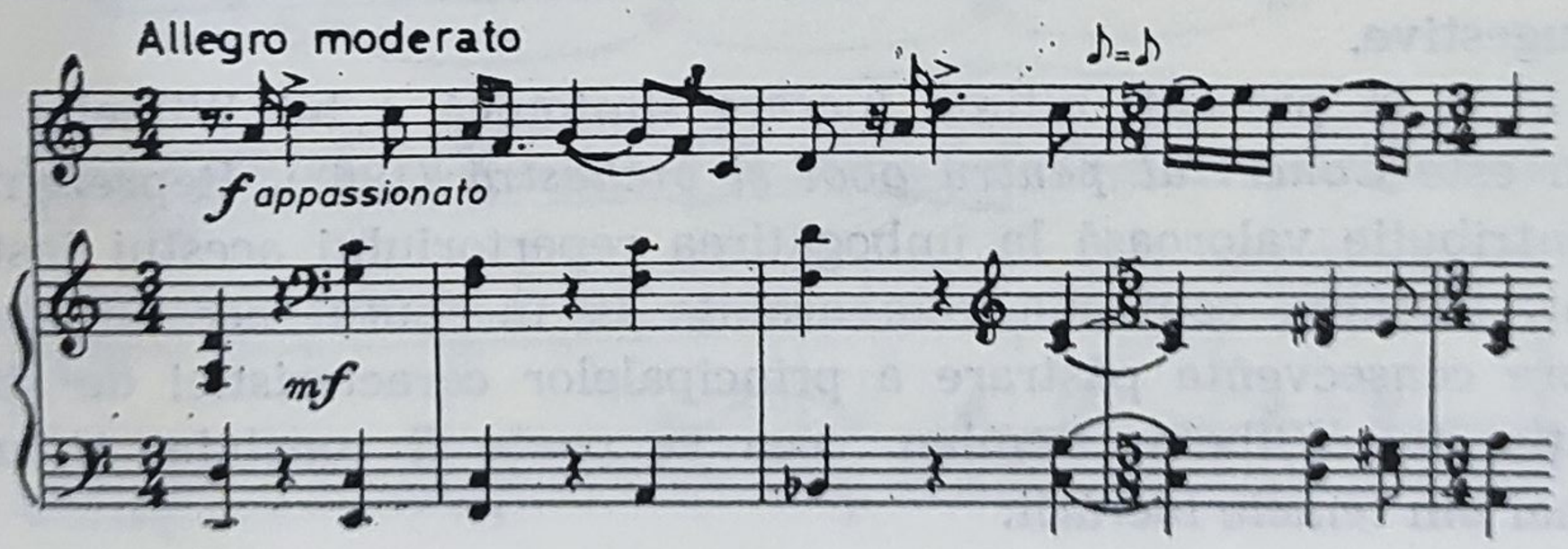
celelalte creații ale sale, simfonice și dramatice, conțin elemente de folclor stilizat, folosind ca înveșmîntare a melodiei în mod frecvent succesiuni de armonii modale, în general în combinație cu o scriitură contrapunctică.

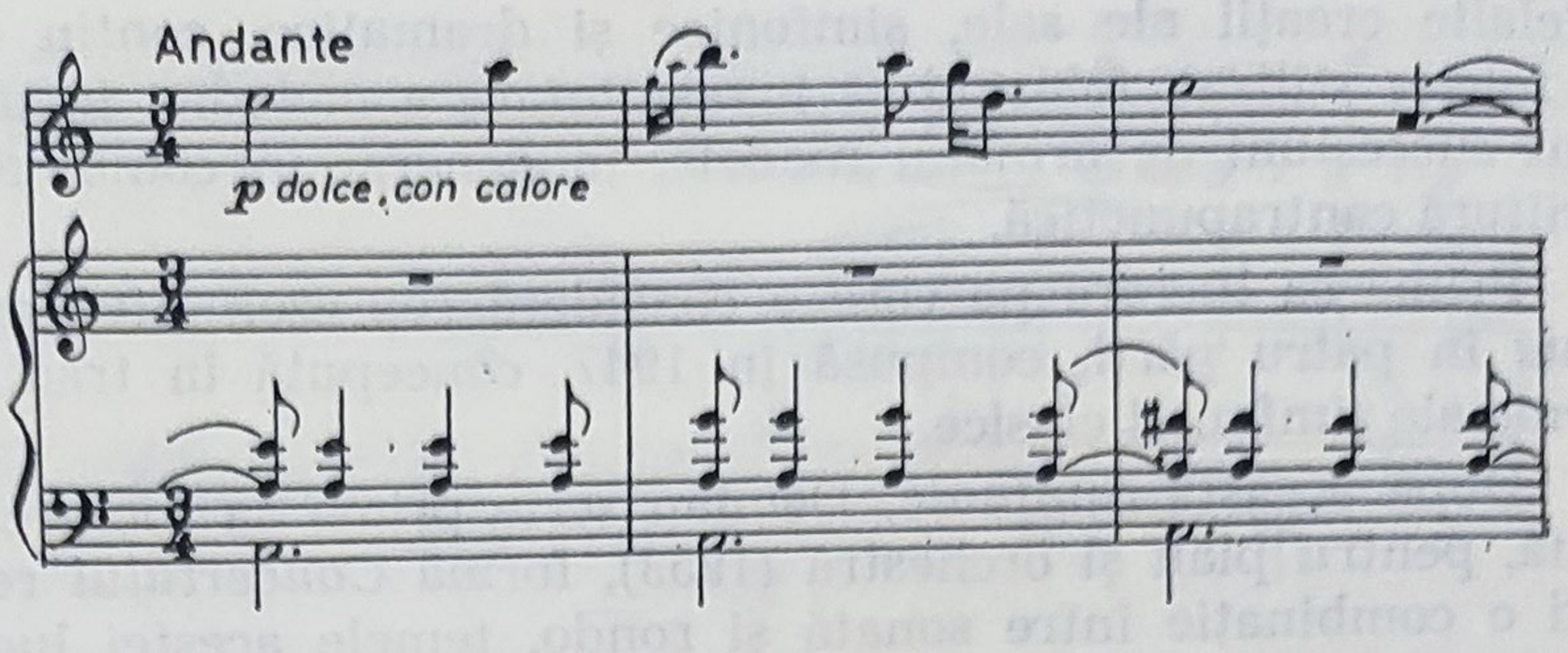
Prima sa lucrare pe care o consideră reprezentativă este *Simfonia* în patru părți, compusă în 1947, concepută în tradiționalele forme ale simfoniei clasice.

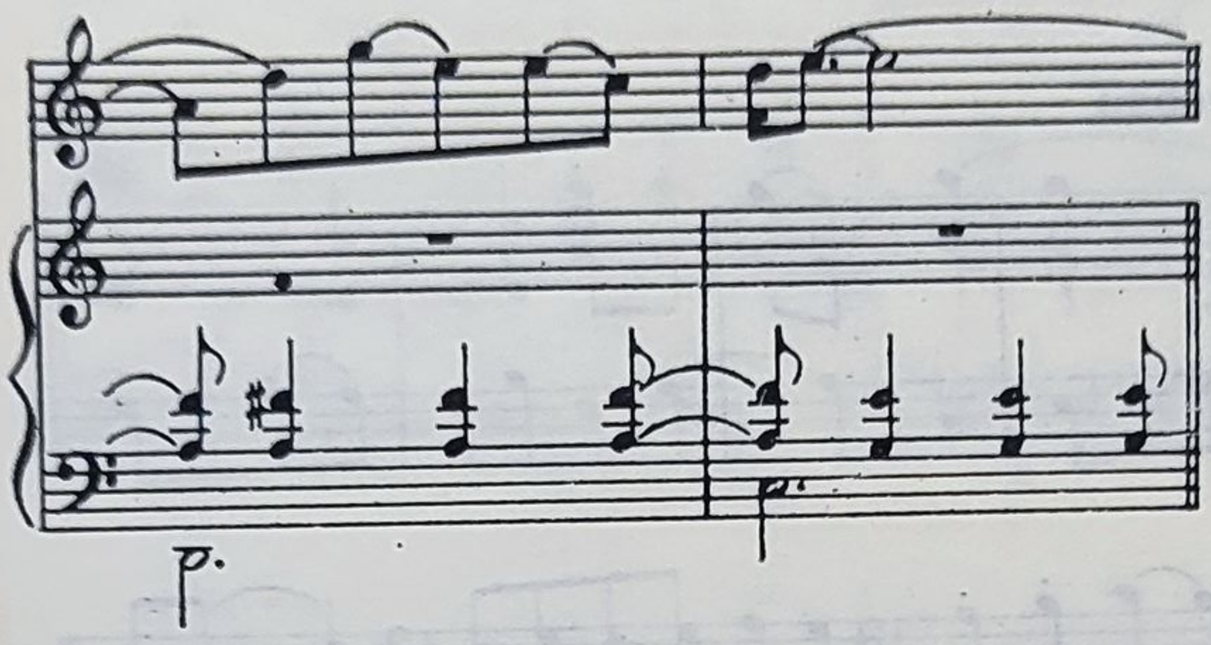
După această *Simfonie*, Demian scrie prima sa lucrare concertantă, pentru pian și orchestră (1953), forma *Concertului* reprezentînd o combinație între sonată și rondo, temele acestei lucrări, ce constă numai dintr-o singură parte, poartă în mod evident amprenta inspirației folclorice a autorului ei.



O lucrare mai amplă de acest gen este *Concertul pentru vioară și orchestră* (1956) alcătuit din *Pastorală, Arie* și *Rondo*, temele avînd același caracter ca și cele ale lucrării precedente.







Influența folclorului românesc este evidentă mai ales în *Variațiunile simfonice* pe melodia *Mugur, mugurel*. Demian a folosit ca temă o variantă cultă a cîntecului de obîrșie populară — probabil creația în stil popular a unui compozitor amator de pe vremuri, cum sînt și majoritatea „cîntecelor bătrînești" prelucrate cîndva de Gheorghe Dima — care datorită plasticității și expresivității melodice i-a oferit lui Wilhelm Demian posibilitatea de a realiza pe temeiul tehnicii variaționale imagini muzicale deosebit de sugestive.

Pînă în prezent, ultima lucrare simfonică a lui Wilhelm Demian este *Concertul pentru oboi și orchestră* (1963). Reprezentînd o contribuție valoroasă la îmbogățirea repertoriului acestui instrument, lucrarea confirmă cele arătate la începutul acestui studiu despre consecventa păstrare a principalelor caracteristici de stil a creației lui Wilhelm Demian, ceea ce poate fi constatat chiar și numai din temele lucrării.

Andantino (♩= 60)

espress.

giocoso

Andante sostenuto

p semplice ma espress.

Allegretto (♩= 96)

f scherzando

♩.=♩

p molto espress.

În afară de lucrări simfonice, Demian a compus muzică de acompaniament la piesa lui Shakespeare *Richard al III-lea* și la piesa istorică maghiară *Bank Ban* de Katona Joszef, precum și opera *Capcana*, pe libret de Alexandru Simberger, și operetele *Ușa turnantă* și *Atenție, se filmează*. Cu excepția operei *Capcana*, compusă în stilul folcloric, stilul celorlalte lucrări dramatice prezintă deosebiri în funcție de conținutul piesei, cel al operetelor fiind influențat de muzica ușoară autohtonă și străină.

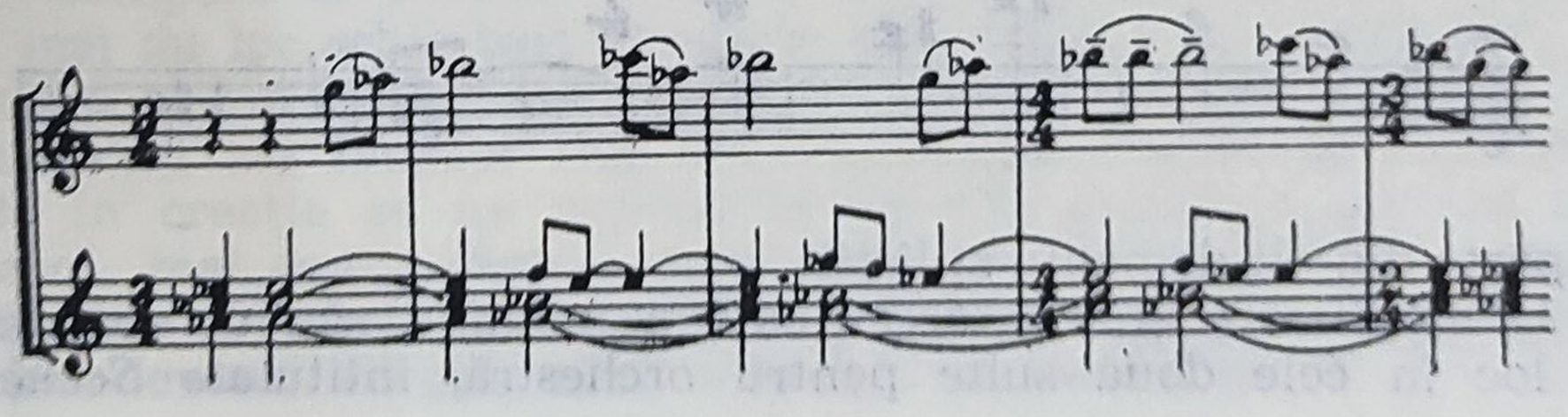
ACHIM STOIA (8.VII.1910—2.IV.1973)

În capitolul introductiv al prezentei lucrări am amintit despre scrisoarea plină de semnificație a lui Constantin Brăiloiu adresată fostului său discipol Achim Stoia, prin care-l îndemna să acorde cît mai multă atenție muzicii populare, culegînd-o și studiind-o în vederea valorificării particularităților ei stilistice în propria sa creație. Scrisoarea lui Brăiloiu a fost expresia convingerilor estetice ale celor ce în frunte cu Mihail Jora au militat activ pentru dezvoltarea școlii naționale, ale cărei temelii au fost puse de făuritorii muzicii noastre moderne, cu lucrări ce rămîn reprezentative pentru acea perioadă. Aderînd la ideea școlii naționale, Achim Stoia începe să culeagă în mod sistematic melodii populare încă din anul 1931, *50 de jocuri din Ardeal*, culegere urmată în 1938 de *234 melodii și texte populare* și, în 1940, de două caiete de *Cîntece de pe zonă*. Stăpîn pe limbajul muzical autentic țărănesc, Stoia a compus numeroase cîntece pe versuri populare pentru voce și pian, reprezentînd un gen intermediar între muzica populară și cea cultă. Exceptînd cîteva cîntece de masă, același caracter popular este propriu și corurilor sale compuse și ele, în majoritatea cazurilor, pe versuri populare. Creația instrumentală a lui Achim Stoia cuprinde, în afară de o *Sonată pentru 2 viori* (1933), *Introducere* și *Passacaglia pentru pian* (1936), un *Coral variat pentru orgă* (1936), mai multe lucrări pentru orchestră. Ca și în cazul lucrărilor sale vocale, și în acela al creației pentru orchestră — temele de invenție proprie, adeseori nu pot fi deosebite de melodiile citate din muzica populară. Titlurile pe care le poartă lucrările sale pentru orchestră, ca *Trei jocuri din Ardeal* (1947), *Sîrbă moldovenească* (1954) și *Rapsodie moldovenească* (1963), *Suită sibiană* (1956) și *Suită ardelenească* (1967) etc. constituie o indicație în privința regiunii de unde provin citatele folosite.

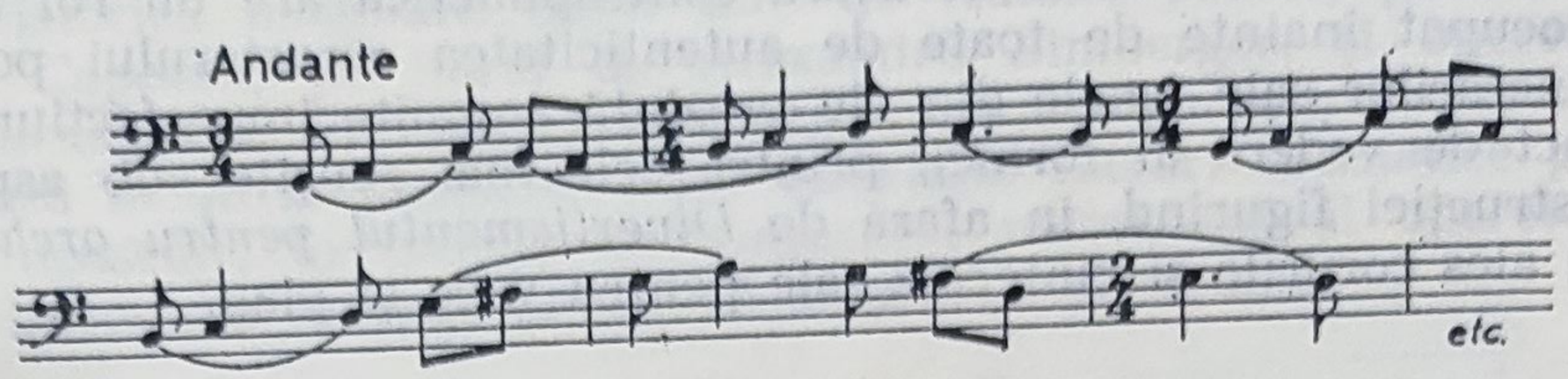
Interesant de remarcat este faptul că deşi între anii 1934—1936 a studiat la Schola Cantorum cu Koechlin polifonia modală, în creaţia lui Achim Stoia scriitura contrapunctică are un rol redus. Preocupat înainte de toate de autenticitatea caracterului popular al lucrărilor sale, unele din ele prezintă anumite imperfecţiuni din punct de vedere al formei, printre cele mai reuşite sub aspectul construcţiei figurînd, în afară de *Divertismentul pentru orchestră*, mai ales corurile şi cîntecele sale pentru voce şi pian.

MIRCEA HOINIC (11.IX.1910)

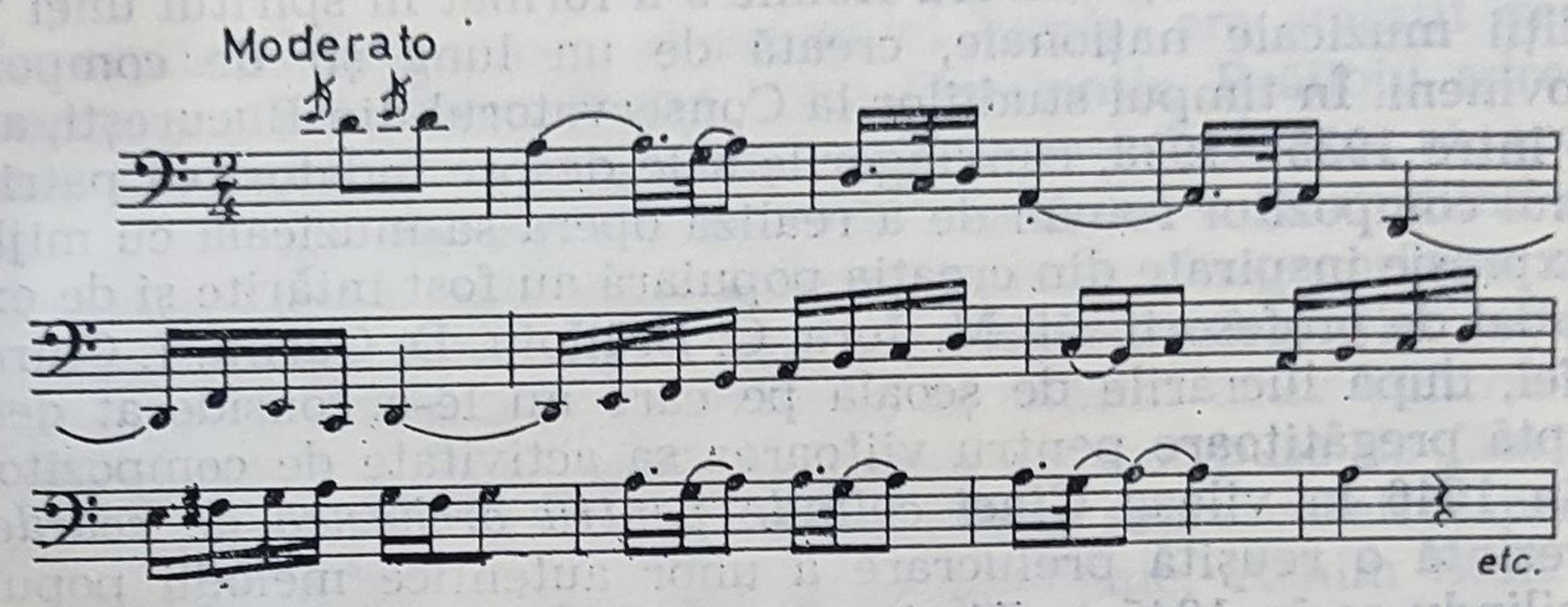
Încă din tinereţe Mircea Hoinic s-a format în spiritul unei vechi tradiţii muzicale naţionale, creată de un lung şir de compozitori bucovineni. În timpul studiilor la Conservatorul din Bucureşti, absolvite între 1935—1938, convingerile sale despre îndatorirea patriotică a unui compozitor român de a realiza opera sa muzicală cu mijloace de expresie inspirate din creaţia populară au fost întărite şi de exemplul dat de profesorii săi, M. Jora, C. Brăiloiu, D. Cuclin, I. Chirescu. Astfel, după lucrările de şcoală pe care nu le-a considerat decît o treaptă pregătitoare pentru viitoarea sa activitate de compozitor, el dă în 1946 în vileag *Cinci colinde pentru orchestră de coarde*, ce reprezintă o reuşită prelucrare a unor autentice melodii populare. Stabilindu-se în 1945 la Timişoara, şi activînd în acest oraş în calitate de profesor al Conservatorului Municipal, ambianţa muzicală din Banat l-a stimulat de a compune — deşi cu mari intermitenţe — lucrări cu un vădit caracter naţional, scriind din 1949 un *Divertisment pentru orchestră de coarde* ce reprezenta tot o prelucrare de melodii populare. Cele două compoziţii următoare, scrise în 1950 — *Schiţe simfonice* şi o *Suită pentru flaut şi orchestră de coarde* — sînt primele sale lucrări în care şi materialul tematic este creaţia proprie a compozitorului, inventat, în spiritul muzicii populare. Fiind nu numai compozitor ci şi violoncelist, Mircea Hoinic compune în 1955 un *Concert pentru violoncel şi orchestră* care arată o subită modificare de stil. Pe lîngă idei muzicale cu o certă notă românească, ca de pildă tema a II-a a părţii I,



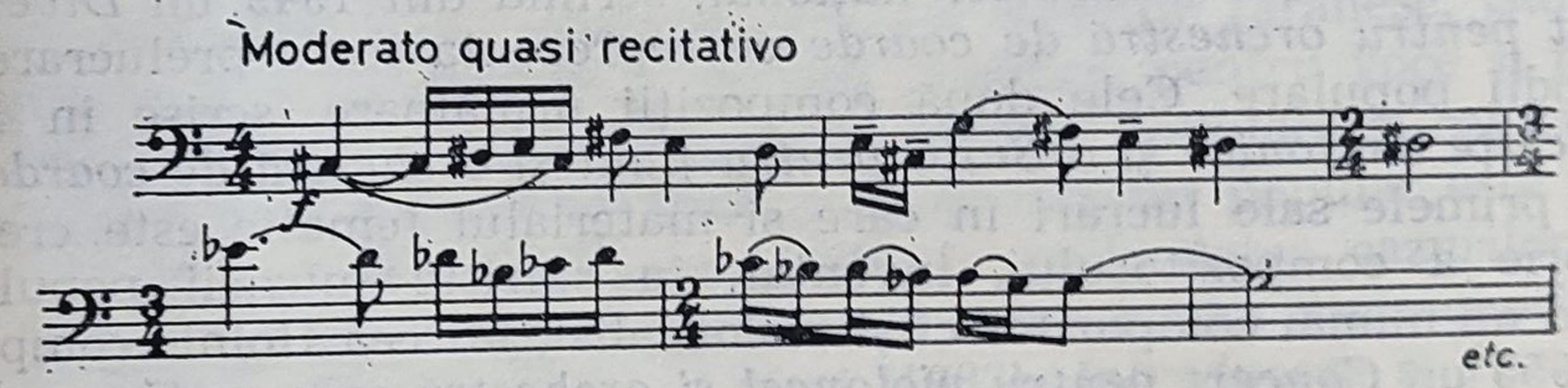
sau melodia părţii lente, *(Andante)*, de structură modală, cu un caracter de cîntec de leagăn popular,

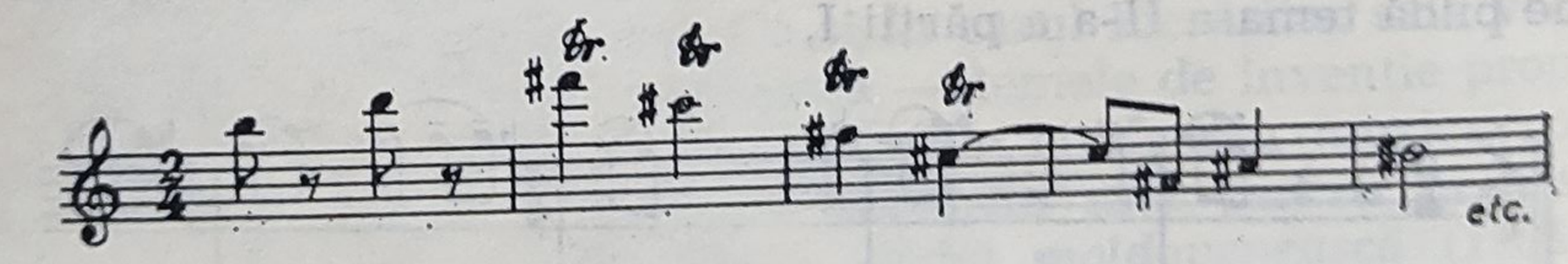


şi tema I a finalului cu un caracter ritmic ce aminteşte dansurile populare,



alte idei muzicale cum sînt tema I a primei părţi şi tema a II-a a finalului





fac parte din alt domeniu stilistic.

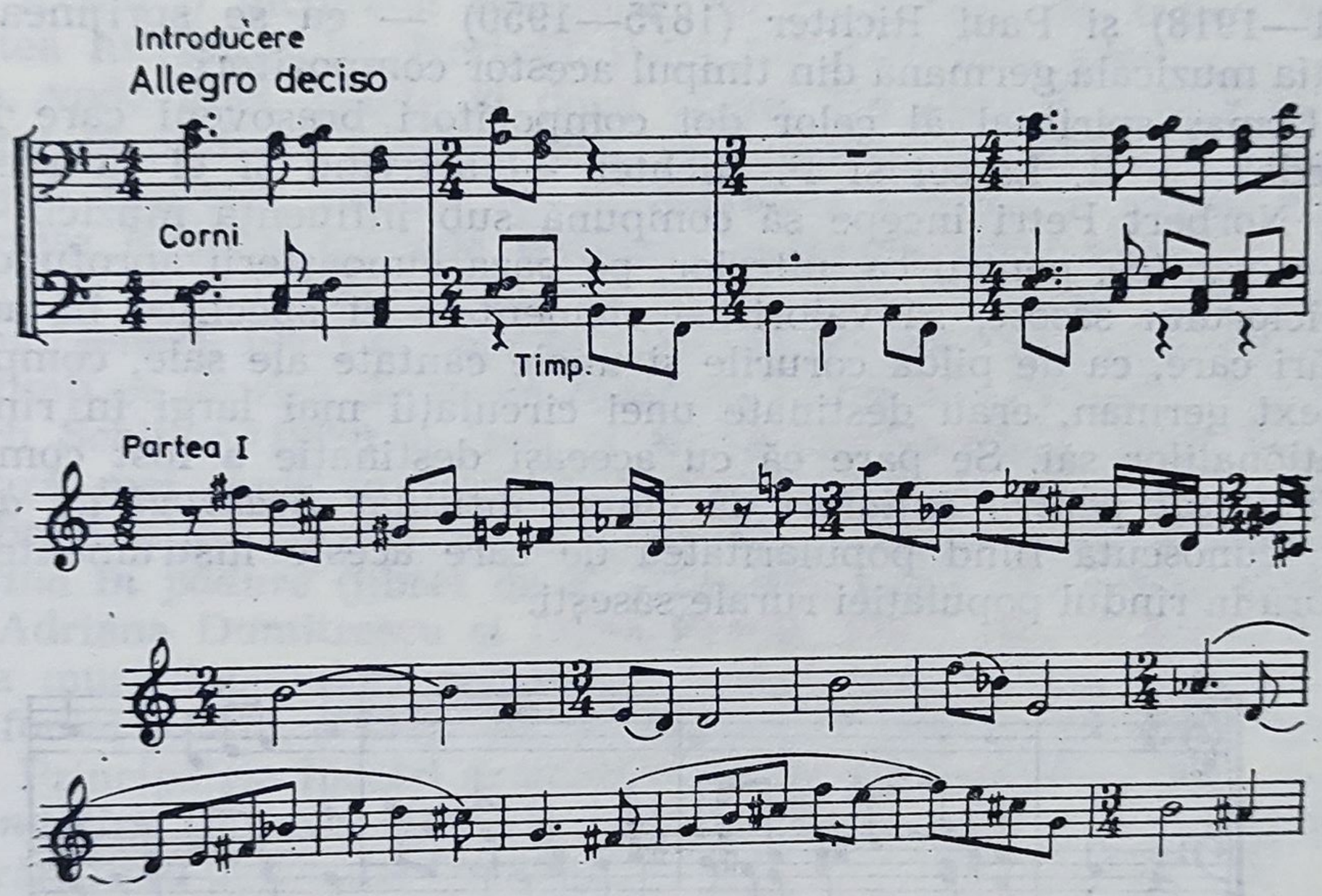
O modificare şi mai accentuată a modului său de exprimare are loc în cele două suite pentru orchestră, intitulate *Scene de*

balet. Compuse inițial pentru o lucrare coregrafică, stilul lor a fost determinat de subiectul baletului, al cărui comentariu muzical cerea alte mijloace de expresie decît acelea de proveniență folclorică.

Cu *Simfonia I* se încheie procesul de îndepărtare treptată de la sursele populare, din care erau alimentate primele sale compoziții, prin adoptarea unor mijloace de expresie proprii muzicii occidentale. Fără ca Mircea Hoinic să fi ajuns într-un contact mai intensiv cu muzica franceză, el a suferit influența acesteia, mai ales în ceea ce privește armonia — aceea a muzicii lui Ravel.

Dacă deja *Simfonia I* a atras atenția prin calitățile ei melodice și armonice, cea de a doua *Simfonie* (1970) s-a impus și mai mult, constituind — în ciuda unor oarecare deficiențe ale formei și oarecum și a lipsei unei mai ample folosiri a scriiturii contrapunctice — o izbutită realizare în domeniul muzicii noastre simfonice, grație bogatului ei fond expresiv.

Iată și temele *Simfoniei* :



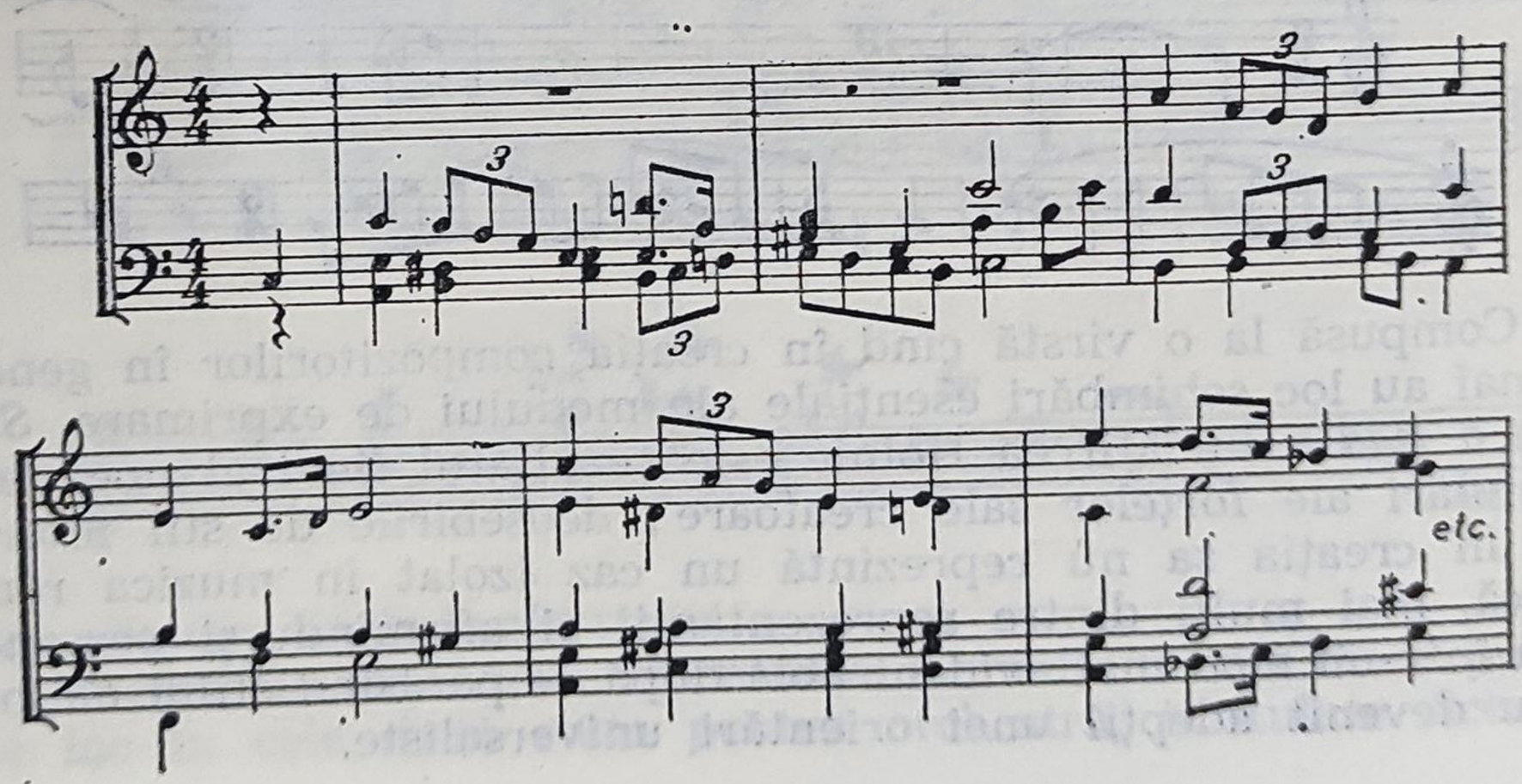
Compusă la o vîrstă cînd în creația compozitorilor în general nu mai au loc schimbări esențiale ale modului de exprimare, *Simfonia a II-a* a lui Mircea Hoinic este rezultatul final al unei lente acumulări ale forțelor sale creatoare ; deosebirile de stil intervenite în creația sa nu reprezintă un caz izolat în muzica românească, mai mulți dintre reprezentanții ei afirmîndu-și personalitatea într-un mod mai evident abia după ce părăsind stilul național ei au devenit adepții unei orientări universaliste.

NORBERT PETRI (24.II.1912—13.II.1978)

Din generația de care ne ocupăm în prezenta lucrare, Norbert Petri este singurul compozitor de naționalitate germană din țara noastră. Ca și alți compozitori de aceeași naționalitate dinaintea sa, el este legat în primul rînd de marea tradiție a muzicii germane, deși în stilul unora din lucrările sale încorporează, în afară de elemente ale muzicii populare săsești, și elemente ale folclorului românesc.

După cum se știe, muzica clasico-romantică germană a avut un rol important în procesul de formare al multor compozitori din diferite țări ale Europei, iar alegerea ei ca punct de plecare a constituit un fenomen cu atît mai firesc în cazul reprezentanților culturii muzicale săsești de la noi. În procesul ei de dezvoltare — al cărei importante figuri au fost Johannes Honterus (1498—1549), cei doi Sartorius (tatăl și fiul, secolul XVIII), Rudolf Lassel (1861—1918) și Paul Richter (1875—1950) — ea se sprijinea pe creația muzicală germană din timpul acestor compozitori.

Urmaș spiritual al celor doi compozitori brașoveni care l-au precedat, — R. Lassel și P. Richter — activînd și el în același oraș, Norbert Petri începe să compună sub influența muzicii clasico-romantice, pentru ca, ulterior, pe baza cunoașterii aprofundate a folclorului săsesc, să valorifice elementele ei specifice în acele lucrări care, ca de pildă corurile și unele cantate ale sale, compuse pe text german, erau destinate unei circulații mai largi în rîndul conaționalilor săi. Se pare că cu aceeași destinație a fost compus și *Cvintetul pentru suflători de alamă* intitulat *Brașovul de altădată*, cunoscută fiind popularitatea de care aceste instrumente se bucură în rîndul populației rurale săsești.



Cu toate că în urma influenței culturii urbane muzica populară săsească este pe cale de dispariție, ceea ce s-a păstrat prin tradiție orală i-a fost suficient ca să-și însușească anumite particularități arhaice ale melodiilor, trăgînd concluzii asupra structurii melodice și asupra înveșmîntării ei armonice, făcută în spirit modal [1]. Folclorul săsesc formează în bună parte materialul tematic al cantatelor *Sächsische Hochzeit in Siebenbürgen (Nuntă săsească din Ardeal)* — 1944, *Im Jahresring (Cercul anului* — 1958), și al unor lucrări corale *à cappella*, cum sînt *Sächsische Volkslieder aus Siebenbürgen (Cîntece populare săsești din Ardeal*, 1942), *Drei deutsche Chöre (Trei coruri germane*, 1966), pe texte de G. Stephani.

În stil madrigalesc sînt compuse corurile sale pe texte românești (Carmen Tudora) din ciclul *Nocturne*.

Față de stilul voit simplu al lucrărilor corale menționate mai sus, liedurile sale sînt realizate — mai ales sub aspect armonic — cu mijloace de expresie cu un caracter contemporan.

Avînd o înclinație deosebită pentru muzica de teatru, majoritatea lucrărilor lui Norbert Petri fac parte din acest gen : operete, vodeviluri, balete și două opere. Un anumit colorit local a căutat să păstreze compozitorul, pe lîngă unele inflexiuni melodice proprii operetei vieneze, și în operetele sale *Liese räumt auf* și *Therese Krones*, (ambele compuse în 1936), precum și în lucrări compuse în stilul Singspiel-ului german, ca *Țăran să fie* (libret de Hans Lienert, 1942) și *Zbor în aventură* (pe un libret propriu, 1952). În timp ce muzica de scenă compusă la piesele *Turandot* (de Friedrich Schiller, 1960) și *Ivan și Maria* (de Gottfield, 1952) se integrează mai mult în tradiția muzicii post-romantice germane, în limbajul altor lucrări scenice, ca de pildă în acela al baletelor *Mălina în pădure* (libret de E. Hamrodi, 1953), *Ion cel tare* (libret de Adriana Dumitrescu și Lucia Pascal, 1959) etc., se simte influența muzicii populare românești, aspect caracteristic de altfel atît simfoniei *Horia* (1951), cît și *Rapsodiei pentru orchestră* (1959).

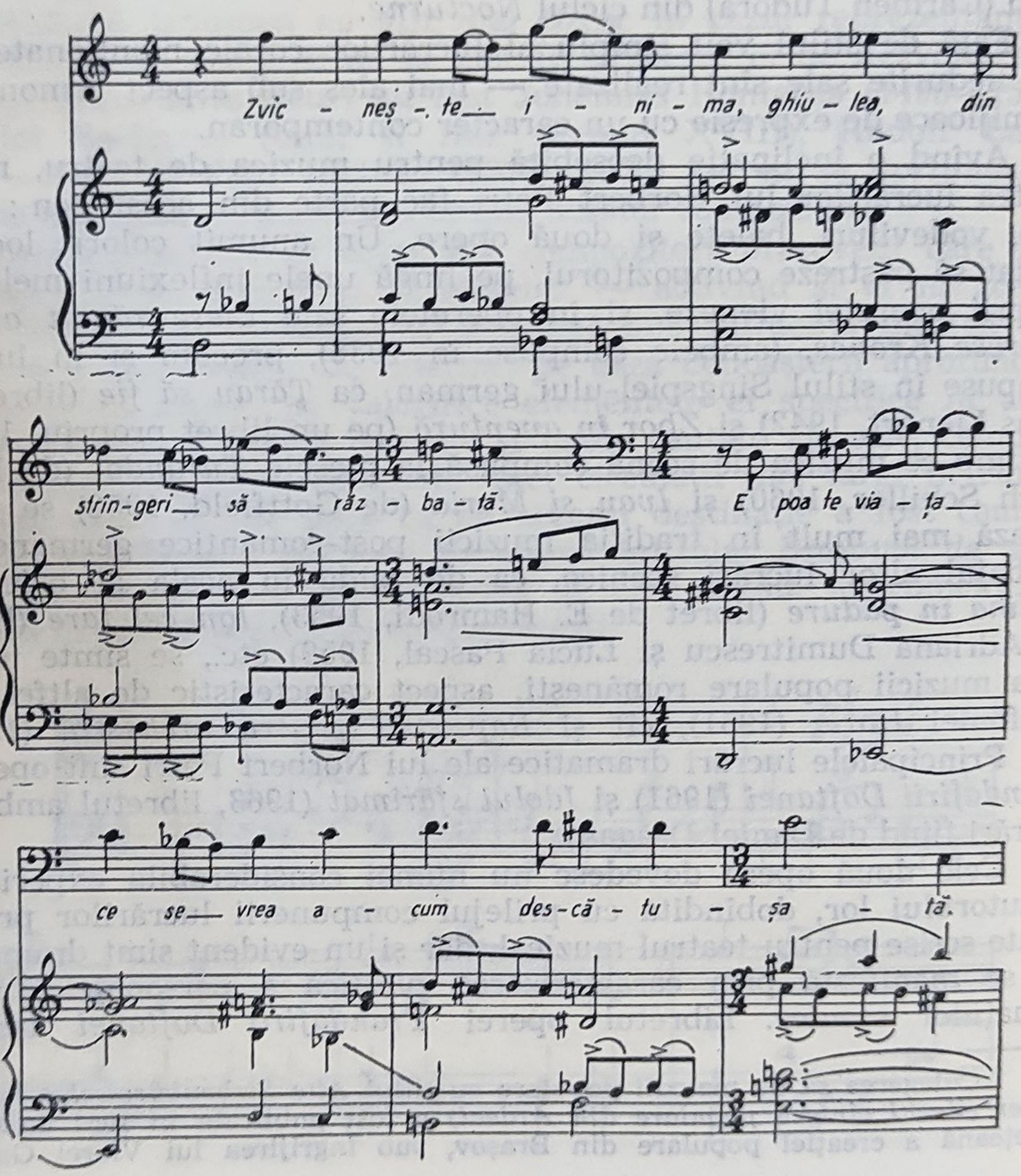
Principalele lucrări dramatice ale lui Norbert Petri sînt operele *Trandafirii Doftanei* (1961) și *Idolul sfărîmat* (1963, libretul ambelor lucrări fiind de Daniel Drăgan).

Cele două opere dovedesc nu numai considerabila experiență a autorului lor, dobîndită cu prilejul compunerii lucrărilor precedente scrise pentru teatrul muzical, dar și un evident simț dramatic, ce se manifestă prin caracterizarea plastică a personajelor și a situațiilor scenice. Libretul operei *Trandafirii Doftanei* are ca

---

[1] Culegerea sa de melodii populare cu titlul *Alte Siebenbürgische Volkslieder (Vechi cîntece populare din Ardeal)* a fost publicată în 1967 de Casa județeană a creației populare din Brașov, sub îngrijirea lui Viorel Ganea.

subiect un episod dramatic din lupta comuniștilor pentru Eliberare. *Trandafirii Doftanei* este concepută ca o operă populară de largă accesibilitate, muzica constituind o sinteză a elementelor de stil ale cîntecului revoluționar cu acele ale folclorului românesc, asigurînd prin accesibilitatea ei o legătură directă între muzică și auditor. Tehnica componistică este în consecință voit simplă, fără să cadă în primitivism. Compozitorul folosește cîteva teme de certă plasticitate, care sugerează mediul și atmosfera, dînd acțiunii suportul muzical necesar, ce culminează în scene de mare intensitate dramatică. Pentru a da acțiunii cursivitate și conciziune, sînt uti-

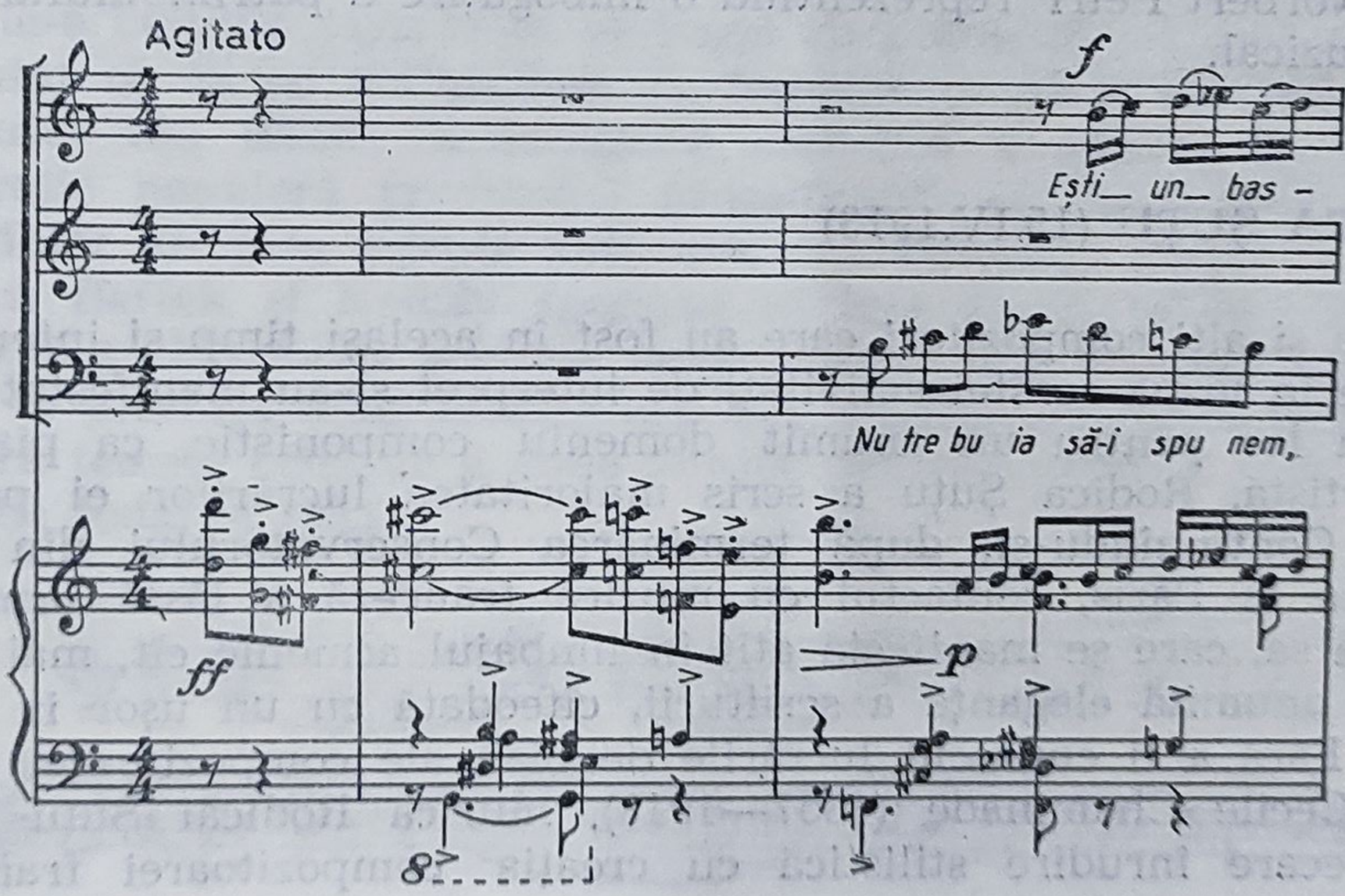


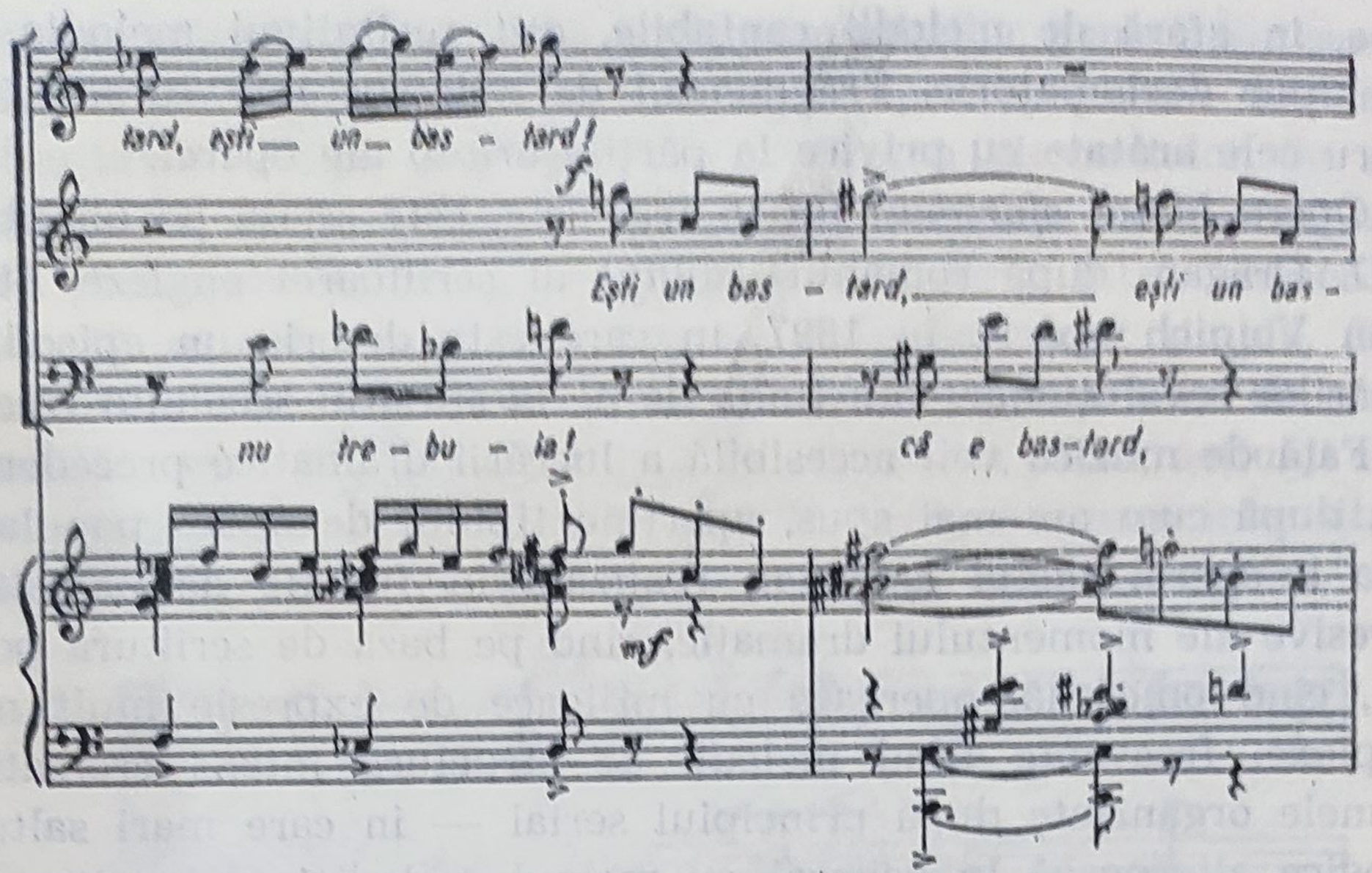
lizate, în afară de melodii cantabile, atît recitativul melodic, cît și cel pur declamatoric. Fragmentul de mai sus este caracteristic pentru cele arătate cu privire la părțile *arioso* ale operei.

Opera *Idolul sfărîmat*, tot în trei acte, este scrisă pe un libret de D. Drăgan, după romanul *Tăunul* al scriitoarei engleze Ethel Lilian Voinich apărut în 1897, în care este descris un episod al mișcărilor revoluționare din Italia de pe la sfîrșitul secolului trecut.

Față de muzica voit accesibilă a lucrării dramatice precedente, care, după cum am mai spus, aparține tipului de operă populară, aceea a operei *Idolul sfărîmat*, realizată în funcție de necesități expresive ale momentului dramatic, cînd pe bază de scriitură polifonă, cînd omofonă, operează cu mijloace de expresie mult mai complexe, frecvente fiind melodii de structură intens cromatică — unele organizate după principiul serial — în care mari salturi melodice alternează în general cu mersul melodiei în semitonuri, limbajul armonic folosind de asemenea multe din mijloacele contemporane, din care nu lipsesc disonanțe mai aspre, atît în acorduri cît și în conducerea vocilor suprapuse ale episoadelor de structură polifonă.

Cele arătate pe scurt mai sus în privința stilului operei pot fi ilustrate cu următorul exemplu :





Norbert Petri este și autorul mai multor lucrări de muzică de cameră, dintre care, cu excepția *Sonatinei giocosa pentru pian* (1939), celelalte, ca *Octetul pentru suflători* (1953), *Fantezia pentru corn și pian* (1953), *Rondo de concert pentru fagot și pian* (1953), și *Sonatina pentru corn și pian* (1955), au ca material tematic melodii populare românești, dezvoltate pe baza unui suport armonic care nu alterează caracterul lor folcloric, creația de toate genurile a lui Norbert Petri reprezentînd o îmbogățire a patrimoniului nostru muzical.

RODICA ȘUȚU (15.IV.1913)

Ca și alți compozitori care au fost în același timp și interpreți și care în urma acestei activități de interpret și-au manifestat preferința lor pentru un anumit domeniu componistic, ca pianistă concertistă, Rodica Șuțu a scris majoritatea lucrărilor ei pentru pian. Continuîndu-și, după terminarea Conservatorului din Iași, studiile la Paris, contactul cu muzica franceză a lăsat urme în creația sa, care se manifestă atît în limbajul armonic cît, mai ales, într-o anumită eleganță a scriiturii, cîteodată cu un ușor iz salonard. Fără a fi cunoscut lucrările de pian ale compozitoarei franceze Cecile Chaminade (1857—1918), muzica Rodicăi Șuțu arată o oarecare înrudire stilistică cu creația compozitoarei franceze,

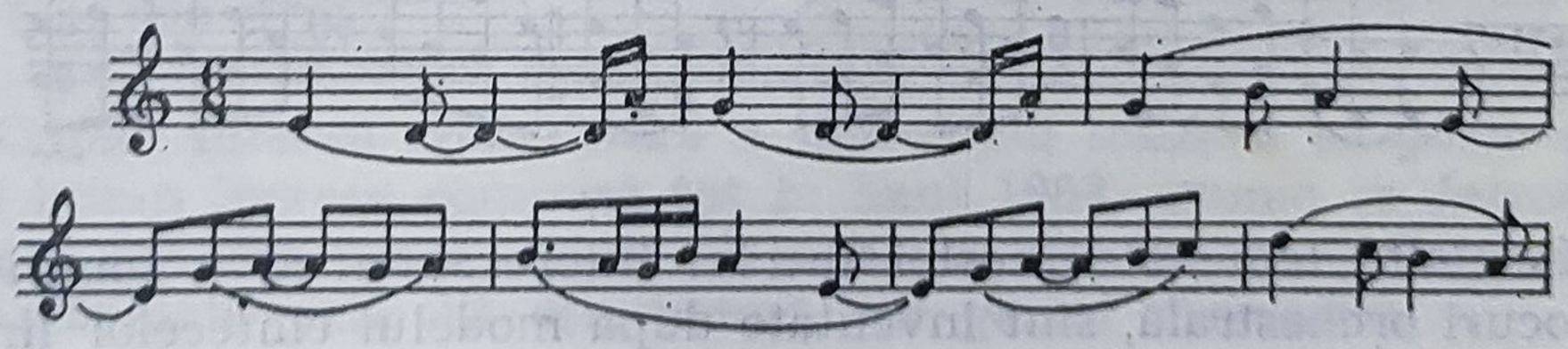
avînd însă un limbaj armonic mai contemporan. Pe lîngă un număr mai mare de piese scurte, lista compozițiilor ei pentru acest instrument, concepute în forme mai ample, cuprinde 2 *Sonate* (1950, 1954), o *Baladă* (1957), un *Rondo* (1953).

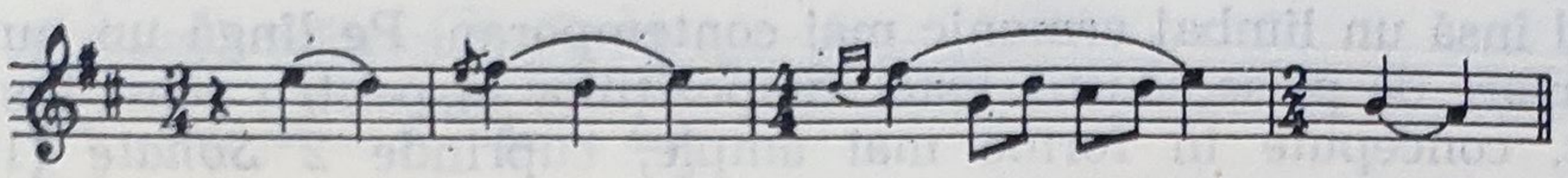
Liedurile ei scrise pe versuri de Otilia Cazimir, Mihai Eminescu și trubaduri armeni anonimi, un *Divertisment vocal-coregrafic* au, în afară de aceleași caracteristici stilistice ca și piesele pentru pian, același fond liric, convingător prin sinceritatea sa. A mai compus, pe lîngă o *Piesă pentru violoncel și pian* (1940), un *Preludiu pentru oboi și pian*, și muzică pentru teatru de păpuși, precum și piese de teatru pentru copii, ca *Ochiul babei* după Ion Creangă.

GÁBOR JODÁL (12.V.1913)

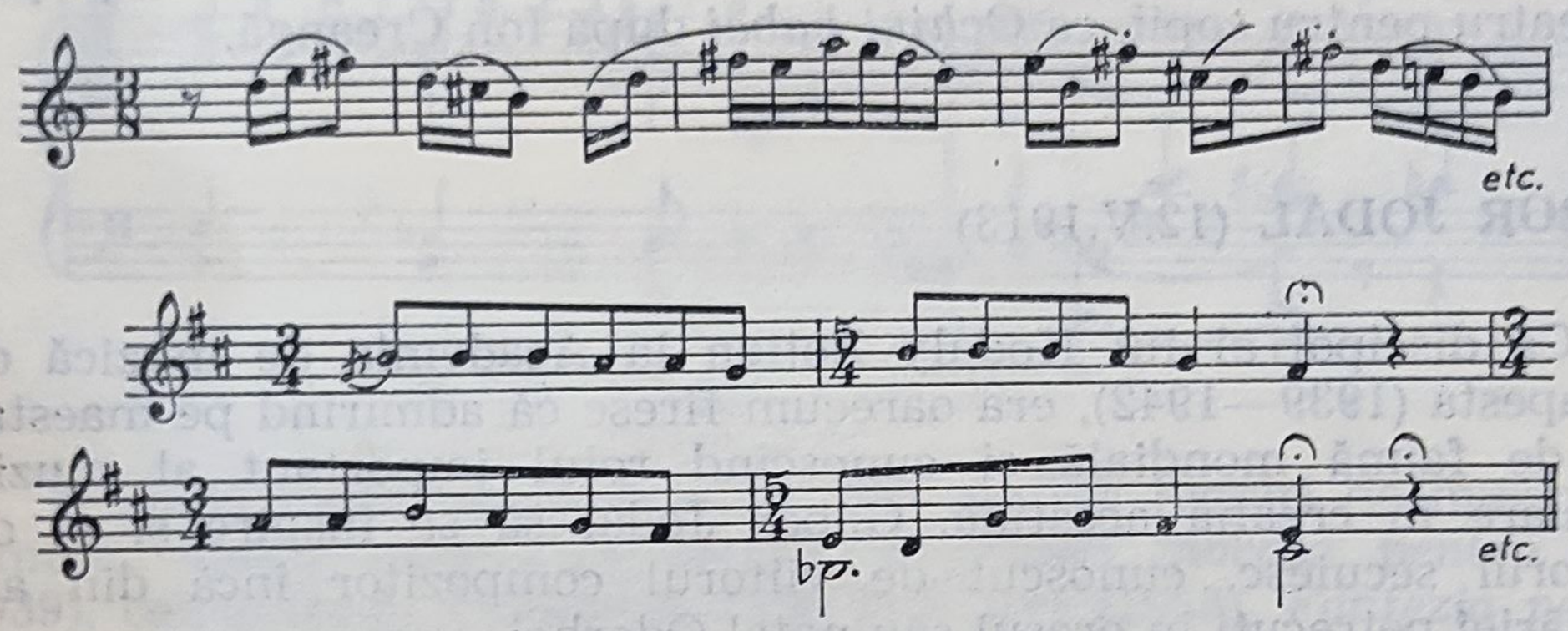
Ca discipol al lui Kodály Zoltan la Academia de muzică din Budapesta (1939—1942), era oarecum firesc că admirînd pe maestrul său de faimă mondială și cunoscînd rolul important al muzicii populare în creația acestuia, Gábor Jodál să se inspire și el din folclorul secuiesc, cunoscut de viitorul compozitor încă din anii copilăriei petrecuți în orașul său natal Odorhei.

Astfel, din 1942, cînd s-a stabilit la Cluj-Napoca, unde a funcționat ca profesor la Conservator, pînă aproximativ în 1960, cînd în stilul său intervin anumite modificări în inventarea melodiilor corale și a temelor lucrărilor de muzică de cameră — genuri pe care le-a cultivat în această perioadă cu precădere — Gábor Jodál a căutat să nu se îndepărteze de tiparele melodice ale folclorului ținutului său natal. În structura melodică a acestor lucrări de inspirație populară predomină pentatonicul, iar în înveșmîntarea melodiilor se face simțită influența lui Debussy, despre a cărui muzică Bartók și Kodály spuneau că le-a ajutat să se elibereze de tirania sistemului armonic major-minor. Un exemplu caracteristic în privința celor arătate mai sus, privind structura melodică, îl oferă temele celei de a doua *Sonate pentru vioară și pian*, compusă de Jodál în 1953.

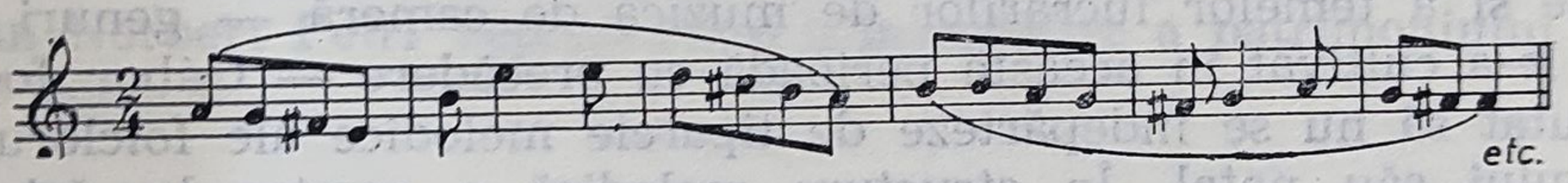




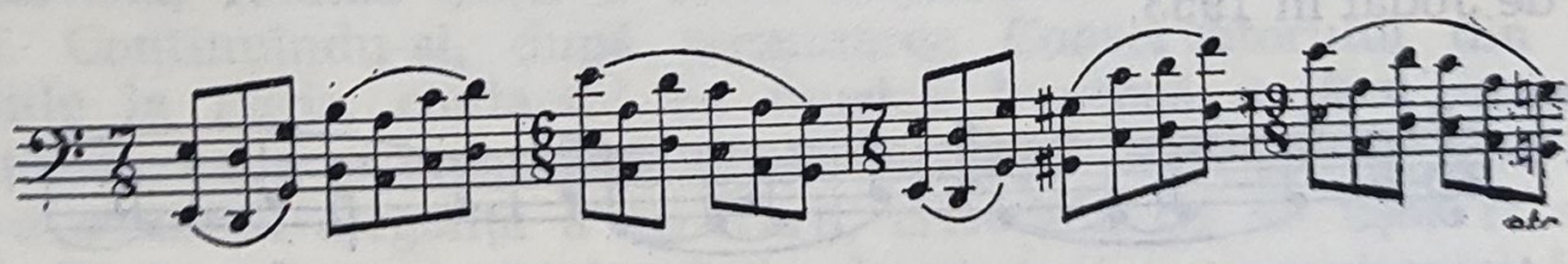
Dacă în inventarea temelor acestei lucrări compozitorul a luat ca model mai ales cîntecele populare lirice, în compunerea *Sonatinei pentru pian* (1954), el s-a inspirat și din dansurile și baladele populare, după cum arată tema a II-a din prima parte și din finalul acestei lucrări



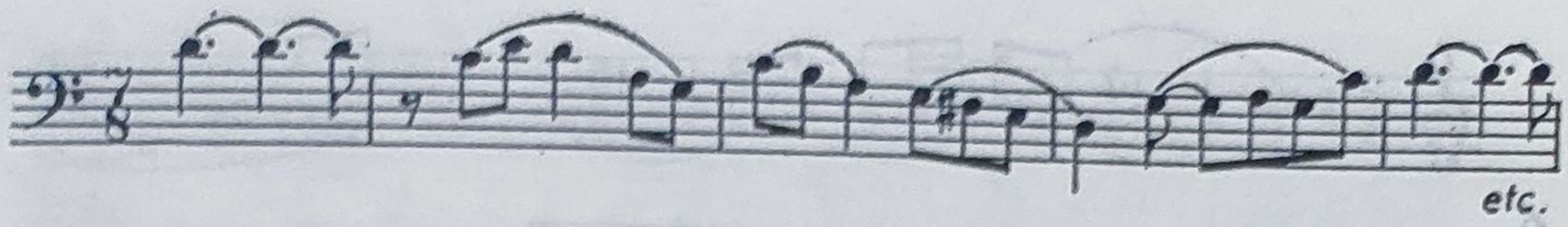
respectiv, începutul *Andantelui*, cu schimbarea frecventă a metrului, atît de caracteristică stilului *parlando-rubato* al baladelor.

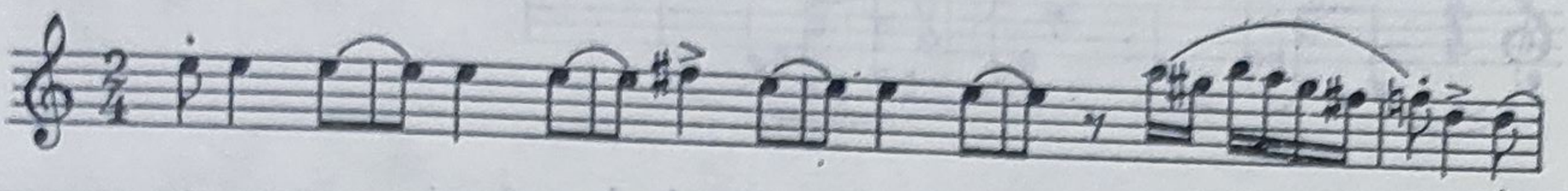


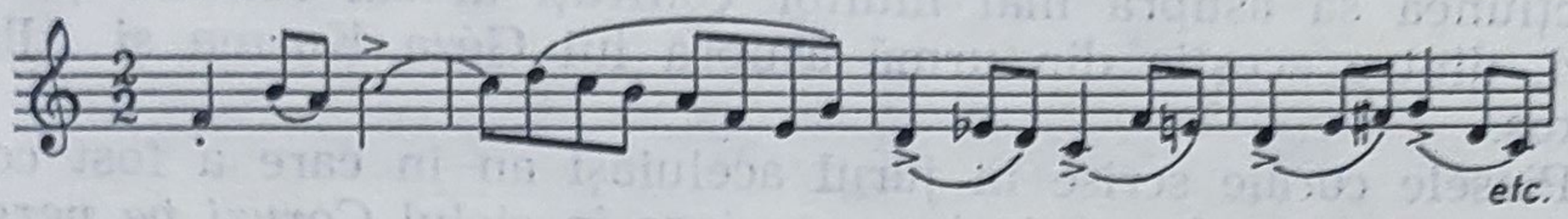
Schimbarea frecventă a metrului este caracteristică și primei teme a *Cvartetului de coarde* (1955), deosebit de unitar ca stil, atît în expoziție, cît și în partea destinată dezvoltării tematice, problemă tot atît de dificilă ca în cazul lucrărilor inspirate din muzica populară românească.



Celelalte teme ale acestei lucrări interesante, cu o sonoritate pe alocuri orchestrală, sînt inventate după modelul cîntecelor lirice.

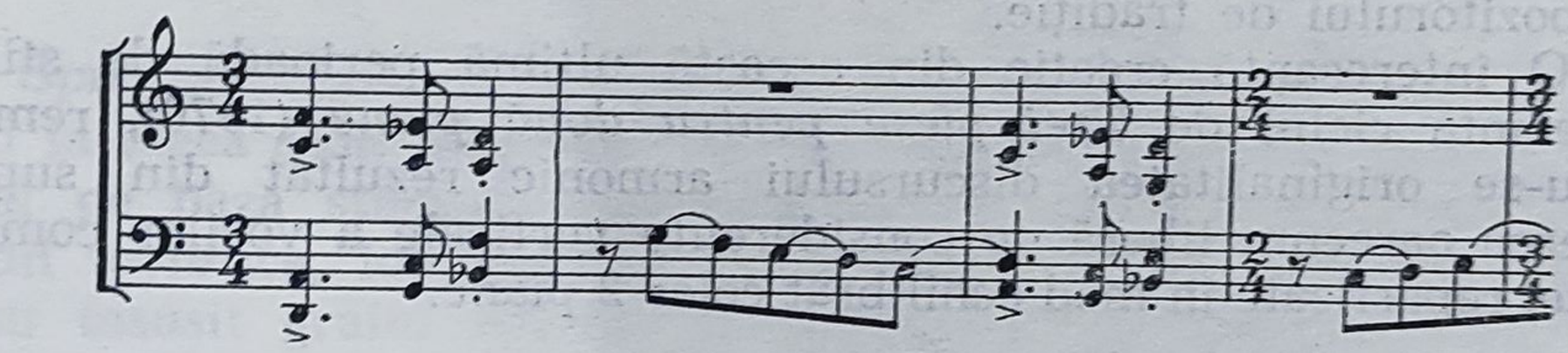


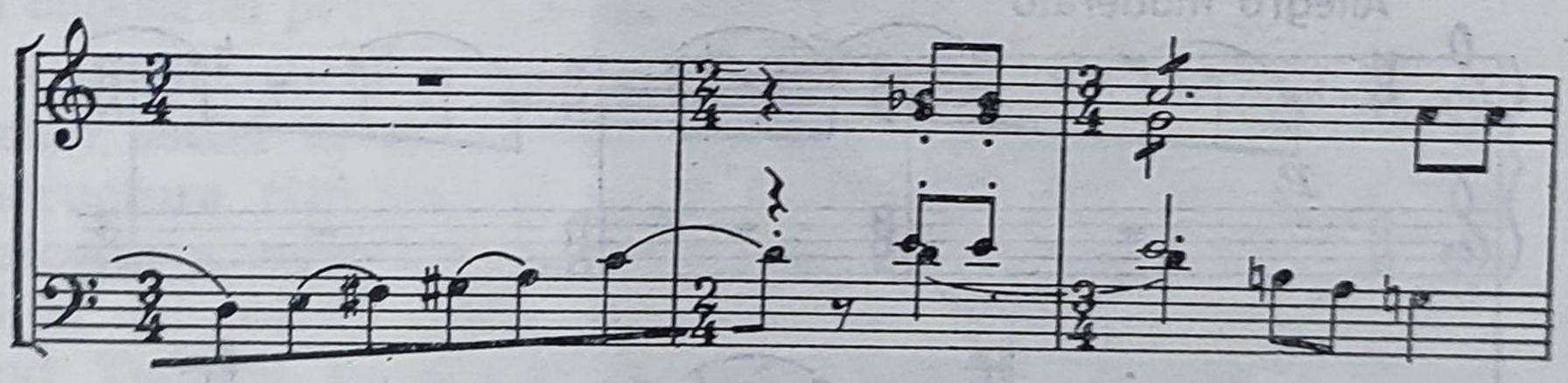




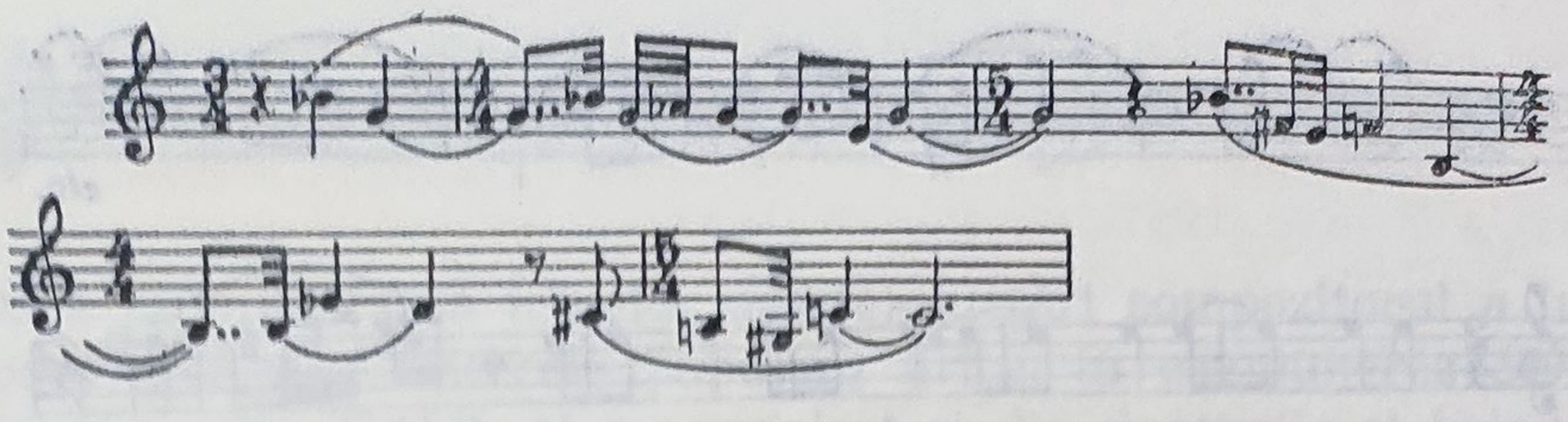
În diatonismul inițial al structurii melodice a muzicii lui Jodál apar apoi treptat tot mai multe inflexiuni cromatice. Aceasta este pe de o parte și urmarea unor necesități expresive, dar pe de altă parte avînd impresia că stilul folcloric a fost depășit — după cum arată compozitorul într-o scrisoare adresată autorului acestui studiu — el era animat și de dorința de a se exprima într-un stil mai „modern", integrînd în limbajul său pe lîngă cromatisme și formule melodice hexatonale și ritmuri mai complicate.

Cele arătate mai sus pot fi ilustrate cu următorul exemplu din cele *Trei piese pentru cvintet de suflători* (1959).





O mai intensă cromatizare a limbajului muzical se poate constata într-o lucrare compusă tot în anul 1963, anume în *Introductione e Scherzo* pentru fagot și pian, în care unele idei muzicale cuprind toate cele 12 semitonuri ale gamei cromatice,



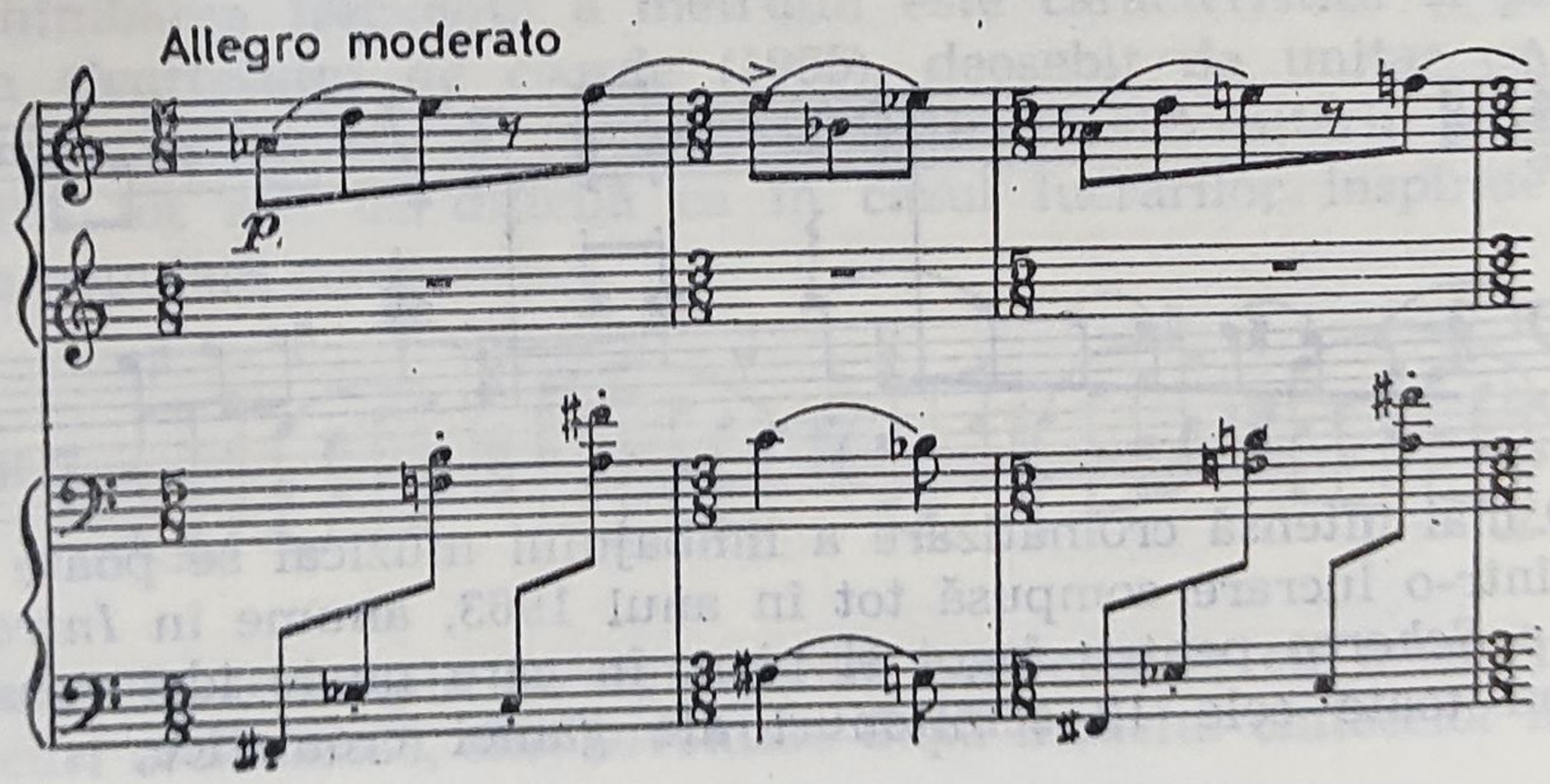
fără ca Jodál să adopte serialismul dodecafonic, care a exercitat seducţiunea sa asupra mai multor confraţi ai săi români şi maghiari, dintre aceştia din urmă asupra lui Géza Kozma şi Albert Markoş.

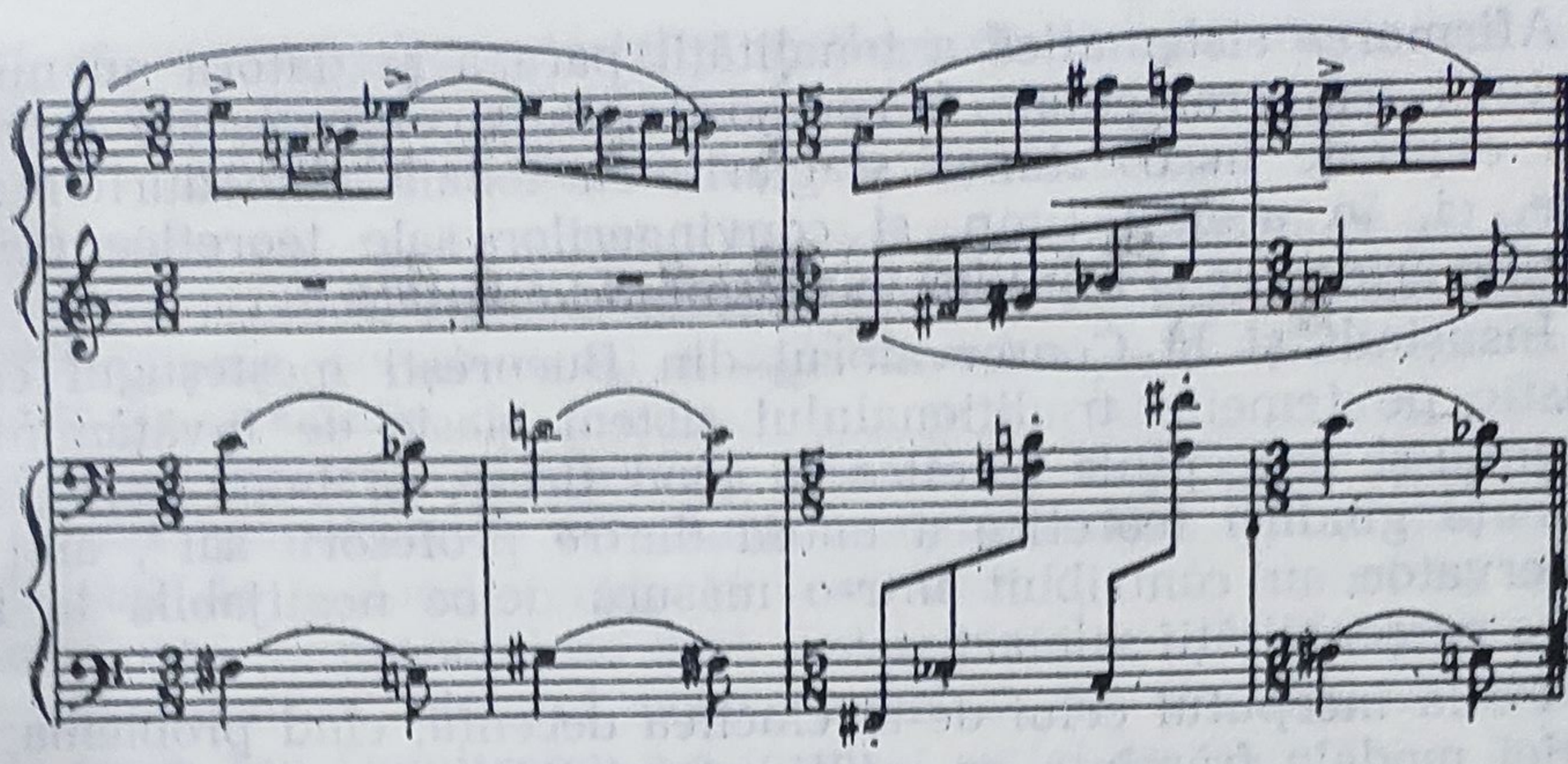
Piesele corale scrise în jurul aceluiaşi an în care a fost compusă piesa pentru fagot şi pian, cuprinse în ciclul *Coruri pe versuri de poeţi contemporani* păstrează însă în general stilul diatonic al primei perioade de stil al compozitorului.

Textul unora dintre aceste coruri a fost tradus în româneşte de George Sbârcea, ele constituind o reală îmbogăţire a repertoriului nostru coral.

În lucrările compuse după anul 1968, pe care autorul lor le consideră ca făcînd parte din cea de a treia sa perioadă de creaţie, pe lîngă modificările intervenite în structura melodică, se remarcă şi o schimbare intervenită în armonie, prezenţa de acorduri polimodale şi a unor suprapuneri de sunete ce nu pot fi definite conform sistemului clasic, arătînd clar procesul de emancipare a compozitorului de tradiţie.

O interesantă creaţie din această ultimă perioadă de stil o reprezintă ciclul de *Trei piese pentru două piane* (1970), remarcîndu-se originalitatea discursului armonic rezultat din suprapunerea oarecum liberă de considerente verticale a vocilor componente, repartizate în mod echilibrat celor 2 piane.





Deşi toţi compozitorii de naţionalitate maghiară din Transilvania s-au inspirat din acelaşi folclor secuiesc, parcurgînd şi un drum similar de la un limbaj mai pronunţat popular la unul în care sînt încorporate şi elemente de stil caracteristice unor curente muzicale occidentale mai recente, creaţia fiecăruia îşi păstrează totuşi nota individuală, care în mod evident este proprie şi creaţiei lui Gábor Jodál.

ION DUMITRESCU (20.V.1913)

Spre deosebire de majoritatea compozitorilor noştri care, aderînd la ideea şcolii naţionale, şi-au făurit limbajul muzical în principal pe baza studierii particularităţii folclorului din culegeri şi studii teoretice, Ion Dumitrescu este unul dintre acei puţini care şi-au însuşit graiul muzical al poporului prin contact direct, în anii copilăriei petrecuţi în mediul rural.

Caracteristicile principale de stil ale muzicii lui Ion Dumitrescu constau astfel în evidentele ei trăsături populare, determinate atît de structura ritmică, cît şi de folosirea concomitentă a modurilor arhaice şi a celor moderne (majorul şi minorul). Faţă de acei confraţi ai săi (ca de pildă Sabin Drăgoi, Paul Constantinescu, Sigismund Toduţă) care, considerînd modurile arhaice drept una din trăsăturile fundamentale ale muzicii noastre populare autentic-ţărăneşti, au căutat să exploateze în creaţia lor elementele modale cît mai mult şi pe plan armonic, organica îmbinare de către Ion Dumitrescu a melodiei modale cu armonia funcţională reprezintă un caz aparte.

Afirmarea sistematică a tonalității pare a se datora nu numai structurii temperamentale a compozitorului, ce-și găsește o viguroasă expresie în coeziunea și claritatea tonală a modurilor moderne, ci, în același timp, și convingerilor sale teoretice despre funcțiile armonice și rolul lor în definirea tonalității.

Însușindu-și la Conservatorul din București meșteșugul componistic pe temeiul tradiționalului sistem clasic de învățămînt și formîndu-și concepțiile estetice în mod firesc, în bună parte, sub influența gîndirii teoretice a unora dintre profesorii săi [1], anii de Conservator au contribuit într-o măsură deloc neglijabilă la formarea personalității sale artistice.

Pe la începutul celui de-al cincilea deceniu, cînd problema armoniei modale frămînta pe mulți compozitori, într-un studiu intitulat „Contribuții la problema armonizării cîntecului popular românesc", apărut în revista „Muzica" nr. 1 din 1954, Ion Dumitrescu dă o formulare precisă părerilor sale despre această problemă. Subliniind importanța gamei majore ca baza desfășurării logice a unei succesiuni de acorduri și referindu-se la *Tratatul de armonie* al lui Rameau, el spune următoarele : „Legile fundamentale trasate în acest prim tratat științific de armonie, reprezentînd cristalizarea eforturilor depuse în atîtea secole anterioare pentru determinarea fuzionării sunetelor simultane, precum și a desfășurării succesive a acordurilor în angrenaje logice, deși bazate deocamdată numai pe modul major, constituiesc fără îndoială punctul de plecare și pentru armonizarea celorlalte moduri". Tot în acest articol, ridicînd problema valorificării armoniei modale în creația noastră cultă, el pune următoarea întrebare : „Să pornim la investigația și imitarea puținelor, izolatelor și neconcludentelor procedee armonice ale așa-zisei polifonii vocale populare, sau să recurgem exclusiv la ajutorul armoniei instrumentale populare ? Să constituim acest material drept sursă de formule, bune de transplantat direct în compoziție, manieră care caracterizează în bună măsură o parte din generația actuală de compozitori, care se grăbesc să fie folclorici cu orice chip, din cauza unor directive superficial sau oportunist înțelese ?" La această întrebare Ion Dumitrescu răspunde după cum urmează : „Gradul de deficiență în echilibrul natural al fundamentalei se accentuează în toate celelalte moduri pe măsură ce schema lor funcțională se depărtează de schema perfectă a majorului adînc înfiptă în mentalitatea noastră muzicală. Se înțelege

[1] Alfonso Castaldi : Armonie. Mihail Jora : Contrapunct și compoziție. Constantin Brăiloiu : Folclor și istoria muzicii. Dimitrie Cuclin : Estetică și compoziție. George Breazul : Enciclopedia muzicii.

deci că armonizarea celorlalte moduri devine de multe ori o problemă, iar senzația pe care ne-o lasă la audiție o piesă muzicală cu bază modală, de multe ori, nu este satisfăcătoare".

Pentru cei ce nu concep muzica noastră populară în afară de modurile arhaice sau nu consideră decît pe acestea ca fiind cele mai originale, aceste teorii și aplicarea lor în practică par a fi în vădită contradicție cu pretinsa sau presupusa puritate arhaică a folclorului nostru. Or, adevărul este că, pe lîngă partea covîrșitoare a muzicii populare de structură modală, există și un număr considerabil de melodii vocale și instrumentale de structură majoră sau minoră — probabil de dată mai recentă — nu mai puțin caracteristice pentru folclorul nostru muzical. În inventarea propriilor sale teme, Ion Dumitrescu s-a inspirat astfel nu numai din folclorul cu caracter modal, ci și din tiparele melodice populare de categoria celor în major și minor. Mai trebuie adăugat că unele din moduri, cum este de pildă cel cu cvartă mărită și septimă mică (numit de către unii și *majorul românesc),* frecvent în muzica populară din Oltenia, care stă la baza temei întîi a primei părți a *Concertului pentru orchestră de coarde,* se pretează foarte bine la o armonizare în modul major.

Dar ceea ce conferă stilului lui Ion Dumitrescu o notă distinctă constă în faptul că el înveșmîntează și melodiile sale de structură modală cu o armonie funcțională, fără a altera farmecul lor modal.

În privința conținutului emoțional, nota dominantă a muzicii lui Ion Dumitrescu este de un optimism robust, manifestat încă de la primele sale încercări componistice.

Izvorîtă din dorința firească a oricărui compozitor de a comunica oamenilor ideile și sentimentele sale, muzica lui Ion Dumitrescu îmbracă forma afirmării categorice a unui temperament dinamic, sigur de sine.

Reacționînd prompt față de impresiile și impulsurile venite din lumea din afară și participînd direct la dinamica desfășurare a vieții, fondul expresiv al muzicii sale poate fi caracterizat — cum afirmă Gheorghe Ciobanu [1] — prin „atmosfera de sărbătoare, redată de ritmul giusto silabic, cea de veselie, obținută prin ritmurile de joc, de țiitură, de vioiciune generală", ceea ce, mai ales în părțile cu mișcare vie ale lucrărilor sale, constituie manifestarea firească a unei structuri sufletești deosebite.

Ion Dumitrescu și-a făcut intrarea în viața muzicală cu prima audiție a lucrării pentru orchestră — *Patru colinde* (compuse în

---

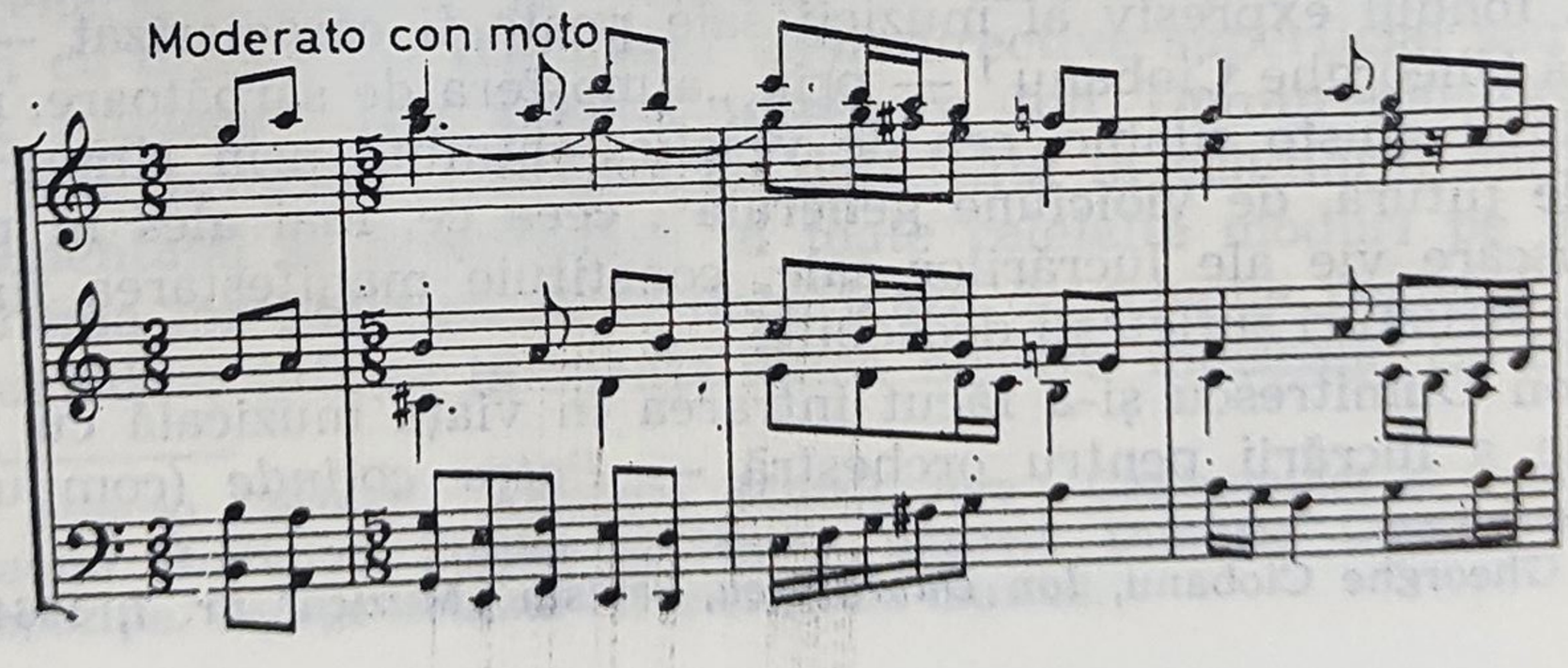
[1] Gheorghe Ciobanu, *Ion Dumitrescu,* revista „Muzica" nr. 7, 1964.

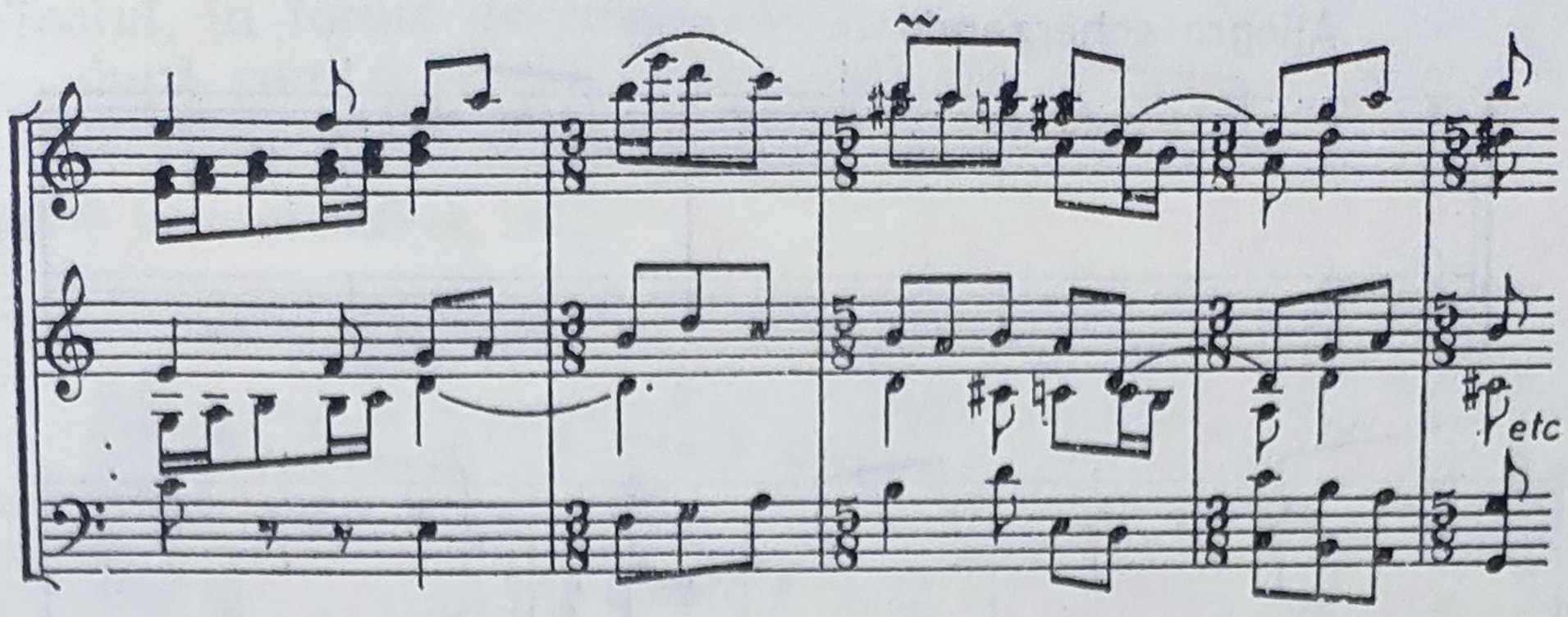
1938), „piese de liberă inspirație a autorului, pornind însă de la celule melodice populare". Pînă la această lucrare el compusese o *Sonată pentru pian* (1938), *Suita I pentru orchestră* (1938), o *Suită pentru violă și pian* (1939), *Trei cîntece pentru voce și pian* (1939), *Două cîntece pentru voce și orchestră* (1940), *Două piese pentru orchestră (Cîntec și dans)* (1940), *Patru miniaturi simfonice* (1940), *Suita II pentru orchestră* (1940), urmate apoi în 1941 de *Poem pentru violoncel și orchestră.*

În cele două decenii care au urmat debutului, Ion Dumitrescu a cultivat cu preferință deosebită formele ample ale muzicii simfonice : trei *Suite pentru orchestră* (a III-a în 1944), o *Simfonie* (1948), *Cvartetul de coarde* (transcris ulterior pentru orchestră de coarde — 1951), *Preludiul simfonic* (1954) și *Simfonietta* (1957). În afară de aceste lucrări, a mai scris muzică la mai multe filme : *Nepoții gornistului* (Premiul de stat), *Brigada lui Ionuț, Desfășurarea* etc. În calitate de dirijor al Teatrului Național, a compus, între 1940—1950, muzică de acompaniament la 26 de piese de teatru.

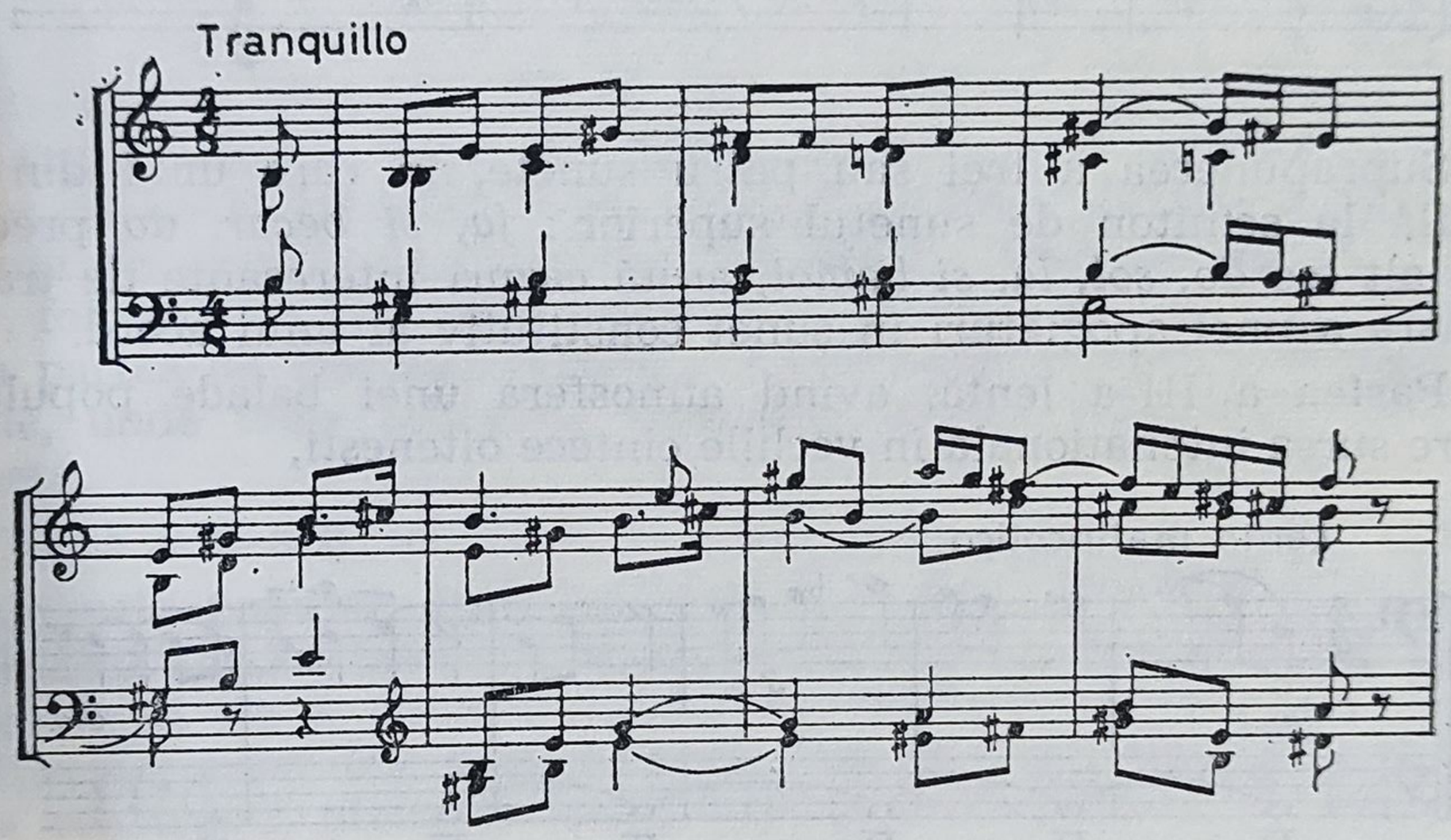
Suita a III-a conține deja toate caracteristicile principale ale muzicii sale, atît în ceea ce privește conținutul ei emoțional — expresia unei bune dispoziții și a unui constant echilibru interior, în părțile cu mișcare vie ale lucrării, de lirism în părțile lor lente — cît și în privința stilului. Tot atît de caracteristice sînt și particularitățile ritmice și melodico-armonice menționate pe scurt, în cele precedente.

Prima parte a *Suitei*, în formă de lied tripartit, începe cu o temă de o amplă respirație, intonată mai întîi la unison, apoi de orchestra de coarde, într-o învesmîntare contrapunctică. Această temă nu s-ar fi putut probabil naște fără amintirea colindelor, auzite și cîntate de Ion Dumitrescu în anii copilăriei.

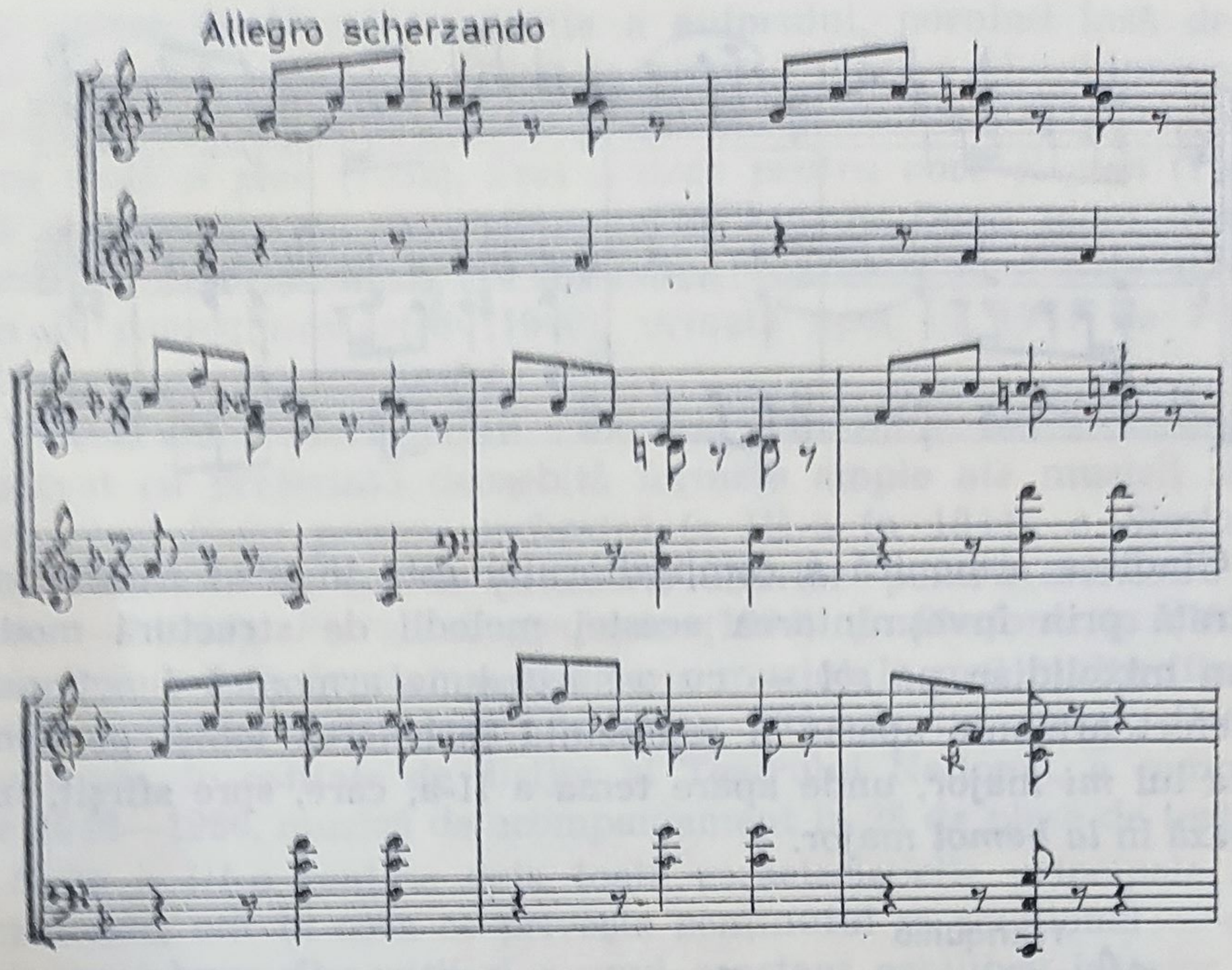




Gîndirea armonică a compozitorului este în mod caracteristic ilustrată prin înveşmîntarea acestei melodii de structură modală — un mixolidian pe *sol* — cu o succesiune armonică funcţională. Un efect armonic aparte îl reprezintă încheierea temei pe dominanta lui *mi* major, unde apare tema a II-a, care, spre sfîrşit, modulează în *la bemol* major.

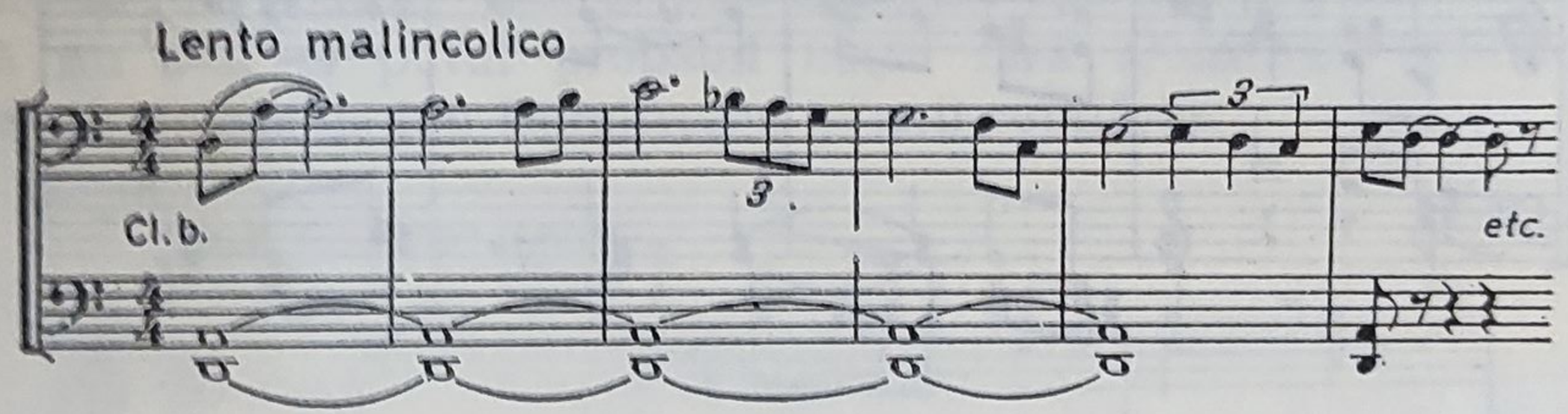


Partea a II-a, în măsura de $\frac{7}{8}$, în formă de *Scherzo* (cu un trio, ca parte mediană, în măsura de $\frac{3}{4}$) arată, pe lîngă inventarea unor teme pe temeiul repetării aceluiaşi motiv, şi preferinţa compozitorului pentru unele ritmuri populare mai particulare — puţin exploatate de alţi reprezentanţi ai şcolii noastre naţionale.

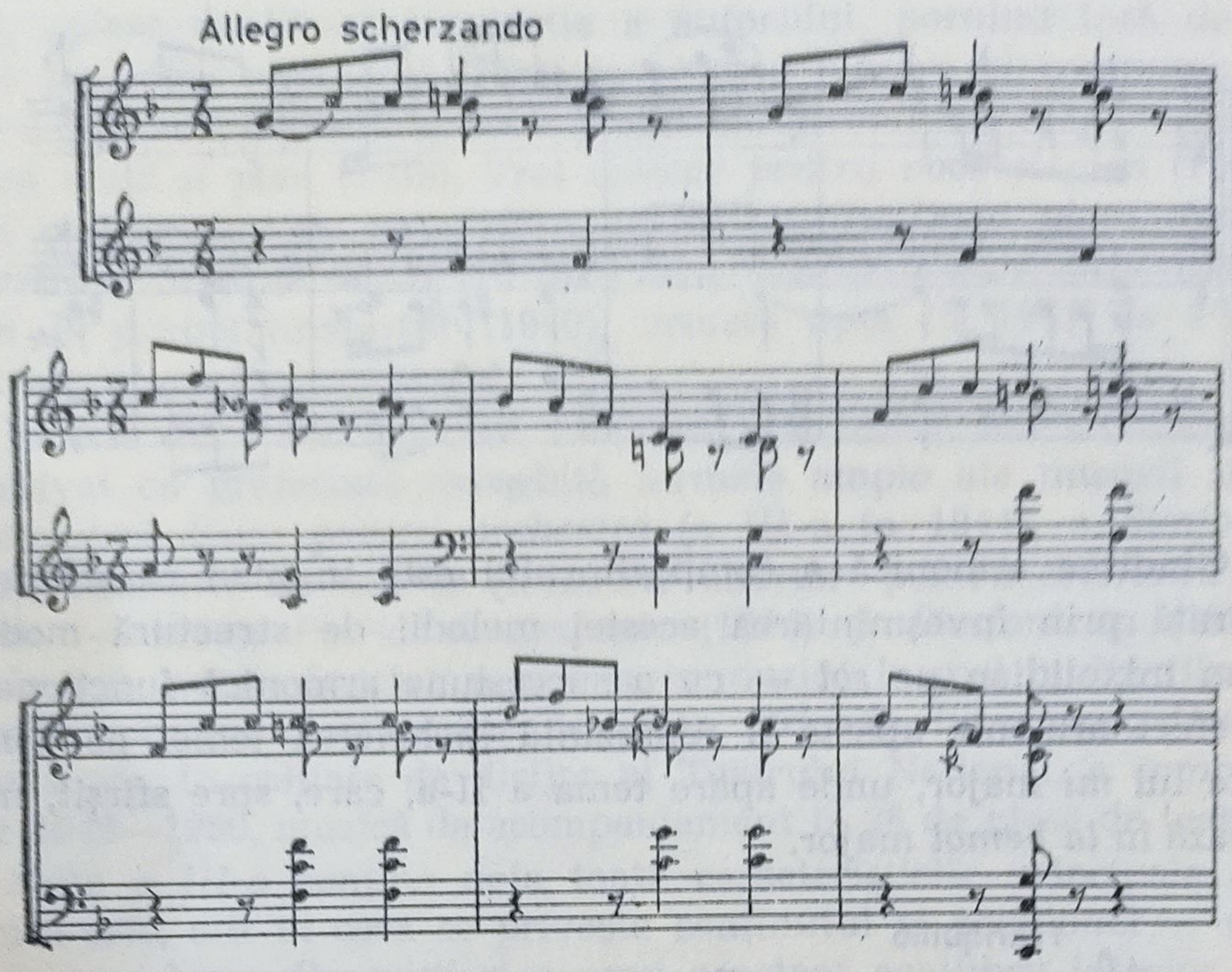


Suprapunerea a trei sau patru sunete, în care unul din ele se află la semiton de sunetul superior : *fa, si becar, do* precum și în alt loc *do, sol, la, si bemol*, arată cazuri interesante de transformare a unei apogiaturi în sunet constitutiv al unui acord.

Partea a III-a lentă, avînd atmosfera unei balade populare, își are sursa intonațională în vechile cîntece olteneşti,

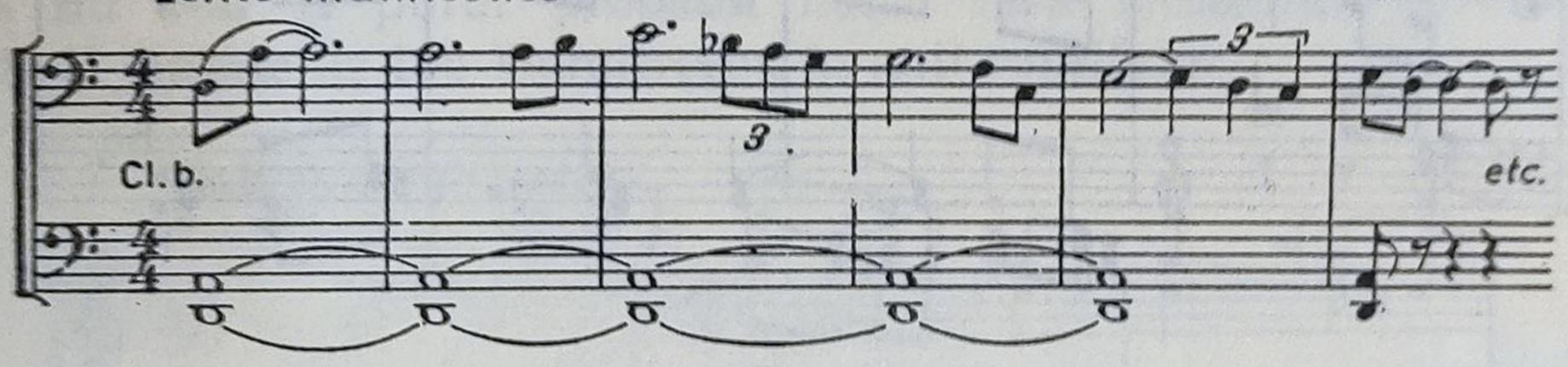


Cîntecul — încredințat clarinetului bas, — întrerupt din cînd în cînd de intervenția coardelor ce sugerează însuflețirea crescîndă a interpretului baladei — este preluat apoi de orchestra de coarde, iar spre sfîrșitul piesei, de suflători, susținuți de suportul armonic al orchestrei de coarde.



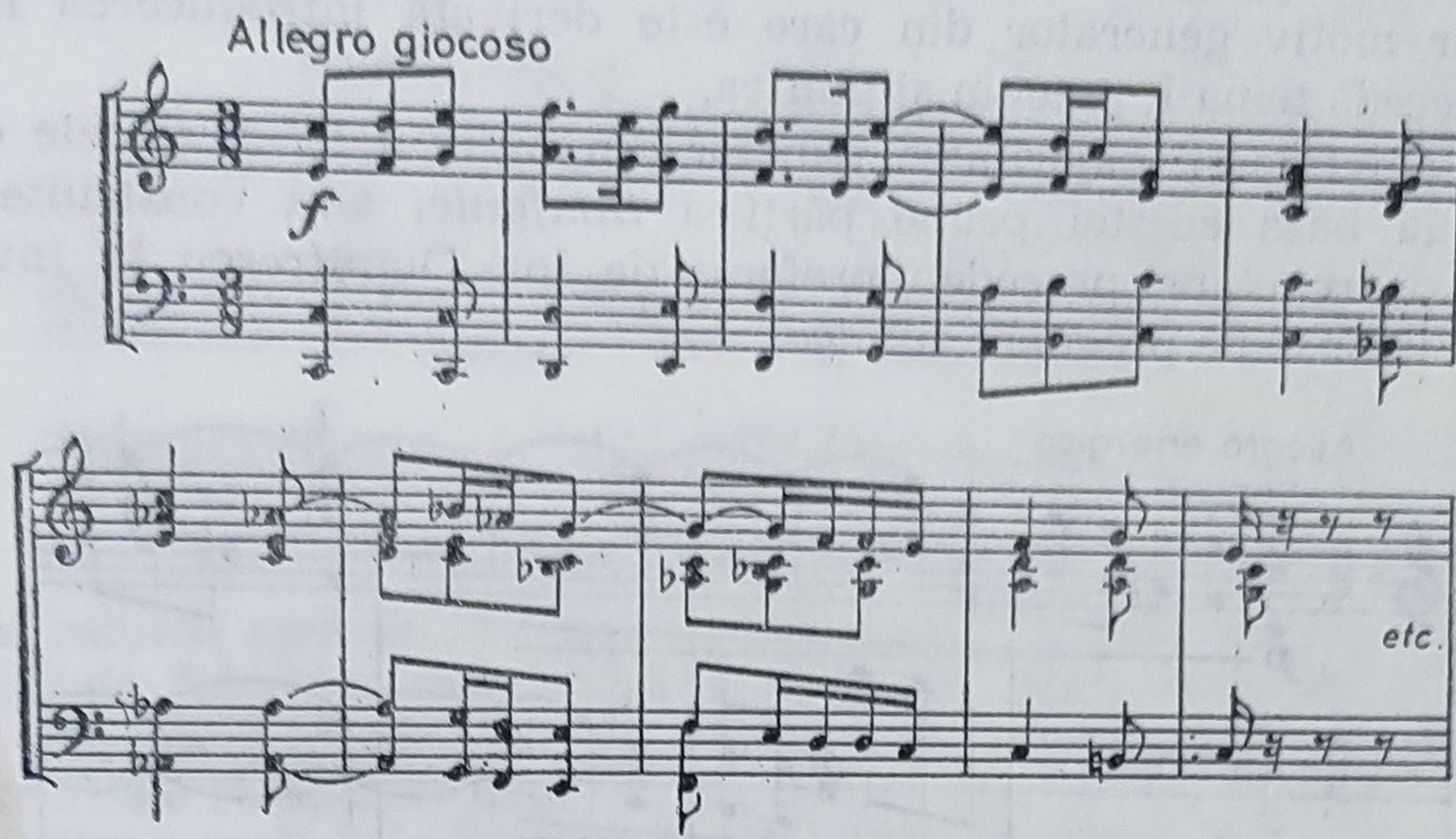
Suprapunerea a trei sau patru sunete, în care unul din ele se află la semiton de sunetul superior : *fa, si becar, do* precum și în alt loc *do, sol, la, si bemol,* arată cazuri interesante de transformare a unei apogiaturi în sunet constitutiv al unui acord.

Partea a III-a lentă, avînd atmosfera unei balade populare, își are sursa intonațională în vechile cîntece oltenești,



Cîntecul — încredințat clarinetului bas, — întrerupt din cînd în cînd de intervenția coardelor ce sugerează însuflețirea crescîndă a interpretului baladei — este preluat apoi de orchestra de coarde, iar spre sfîrșitul piesei, de suflători, susținuți de suportul armonic al orchestrei de coarde.

Finalul, în formă de rondo mare (A—B—A—C—A—D—Coda) are, — după cum se și potrivește unei lucrări de puternică inspirație folclorică, — un caracter de dans popular, fiind stilizat mai cu seamă primul refren în $\frac{3}{8}$.



În ceea ce privește planul tonal, compozitorul face o abatere de la regula clasică, după care primul refren revine mereu în tonalitatea de bază. În acest final, refrenul reapare în tonalități la o distanță de cvintă, anume, după tonalitatea de bază *do*, în *sol* și în *re*, folosind un procedeu oarecum asemănător cu cel de care face uz în partea de travaliu tematic a *Concertului pentru orchestră de coarde*, unde tema apare pe rînd în tonalități situate la distanță de terță.

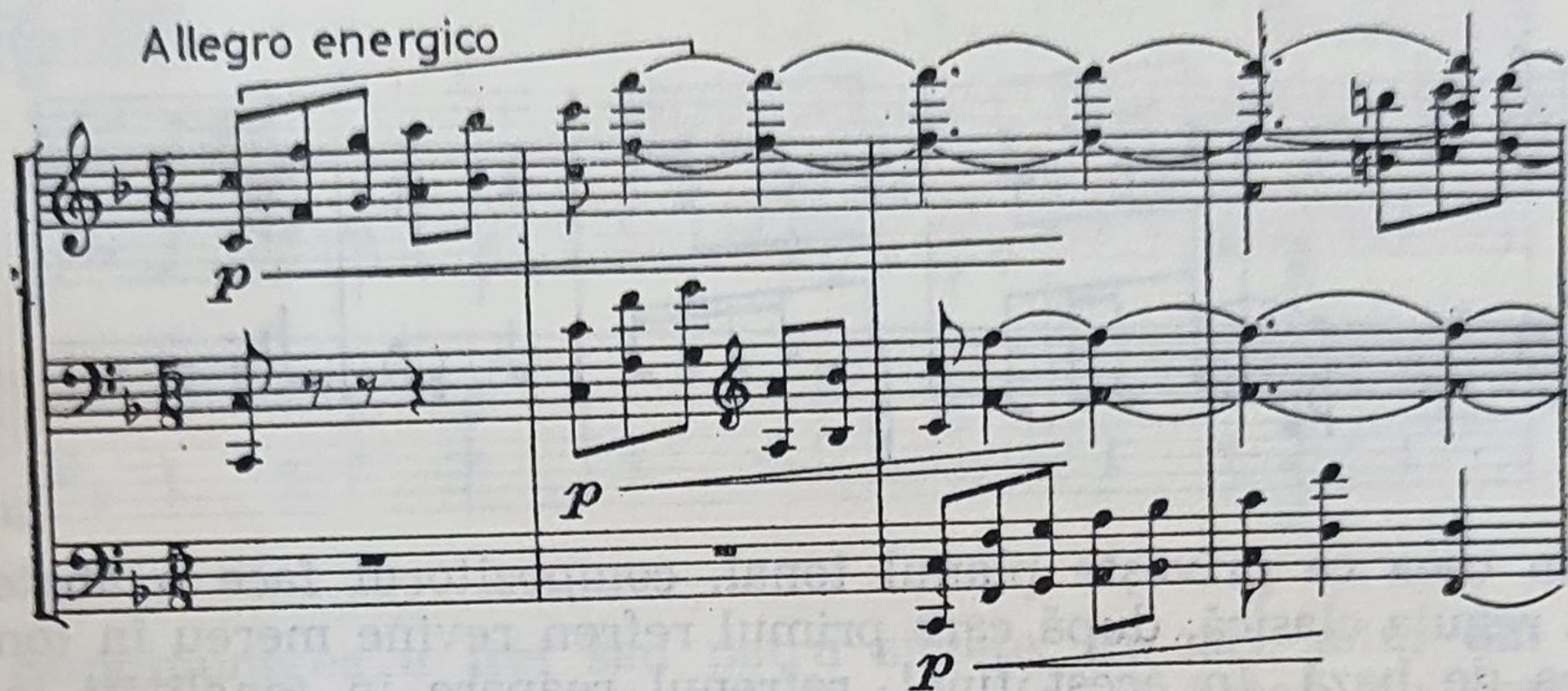
Tema a II-a (Cupletul I) în măsură de $\frac{2}{8}$ are un caracter atît de autentic popular, încît ea pare un citat. Avînd la bază întîi tonalitatea subdominantei (*fa*), la repetarea ei tema revine în tonalitatea celei de a doua dominante, constituind o derogare de la tradiție. În acest fel, compozitorul face uz de o libertate în privința construirii planului tonal, ceea ce contribuie la prospețimea armonică a piesei.

Tema a III-a (Cupletul II), partea centrală a piesei, avînd o structură melodică modală, un mixolidic pe *la bemol*, tot în formă de lied mic, cu un caracter modulant, conduce la reapariția prescurtată a temei întîi, urmată de cupletul II, piesa încheindu-se cu reluarea temei în valori augmentate, într-o amplă înveșmîntare contrapunctică.

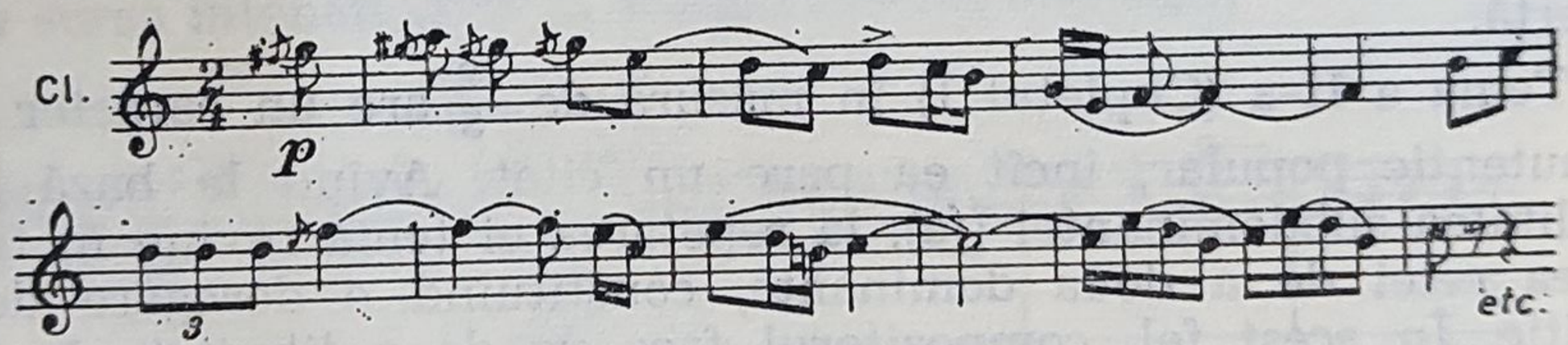
Experiența dobîndită prin compunerea celor 3 *Suite* i-au îngăduit compozitorului să-și încerce forțele creatoare în formele mai riguroase ale unei simfonii pe care a terminat-o în 1948.

Prima parte a *Simfoniei în fa major* este dominată de un singur motiv generator din care este derivată introducerea lentă ce precedă tema I, precum și puntea.

La fel ca și majoritatea temelor din *Suita a III-a*, și cele care stau la baza acestei prime părți a *Simfoniei* sînt construite pe bază de repetare, procedeu preferat de Ion Dumitrescu în invenţtarea unor teme pregnant ritmice.

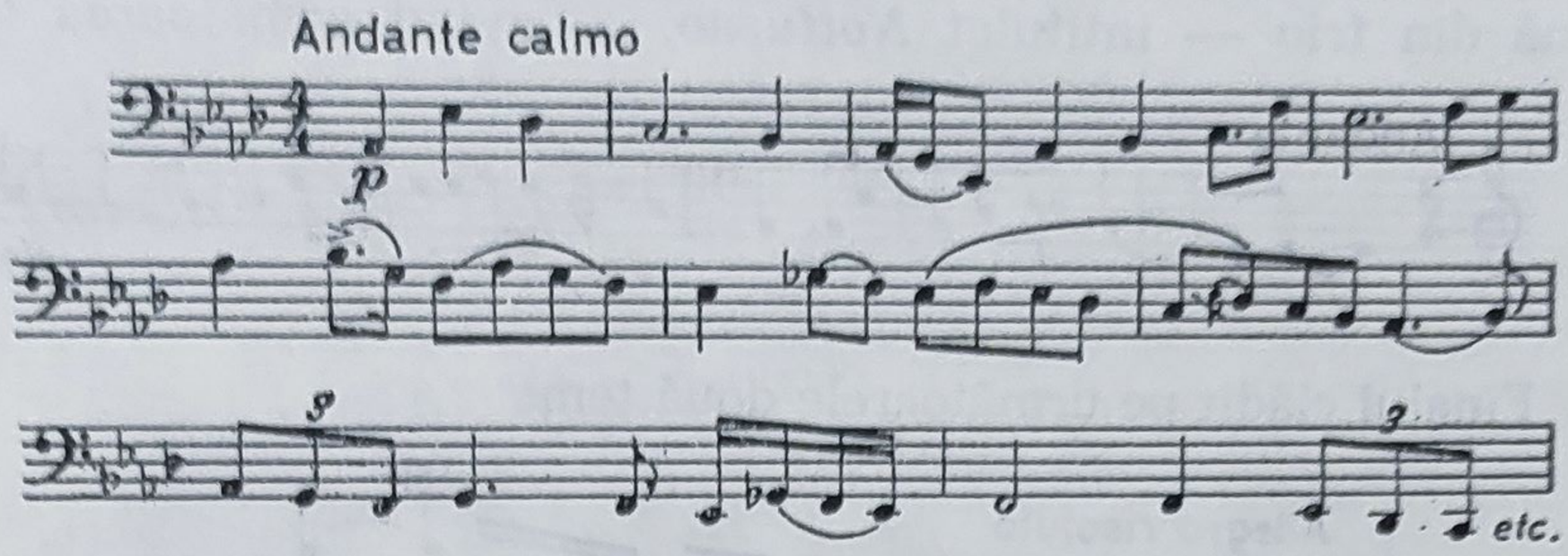


Tema a doua, în contrast cu tonalitatea majoră a primei teme, este concepută modal :



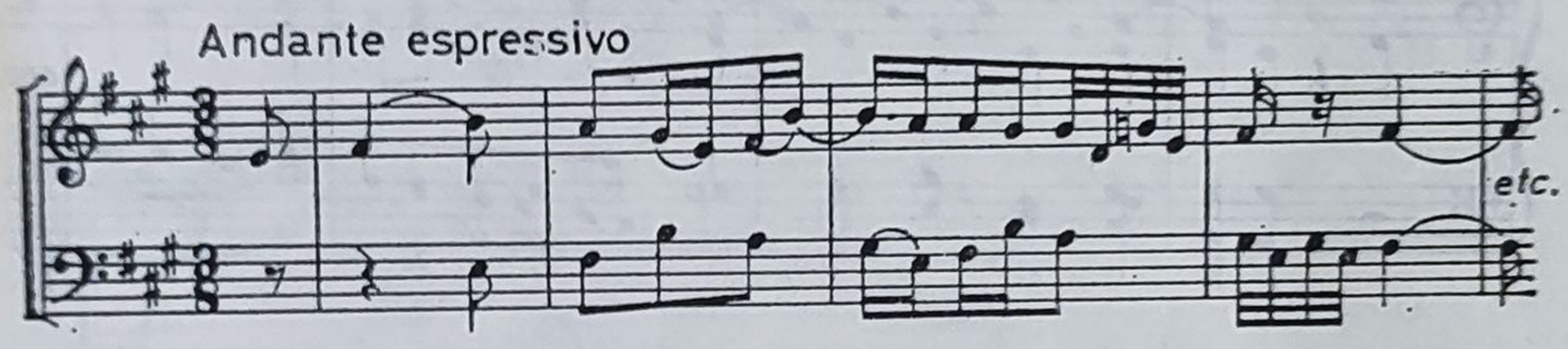
Încredințată unui clarinet solo, tema a II-a este susținută de un „acompaniament" format din motivele punții, ceea ce contribuie la organicitatea părții expozitive a formei sonată. Deși dezvoltarea — construită exclusiv din motivele temei I — este neobișnuit de lungă, ea nu devine obositoare, căci fragmentele tematice apar într-o înveșmîntare armonică și contrapunctică mereu nouă, care conferă travaliului tematic o certă varietate.

Partea a II-a, *Andante calmo* concepută în formă de lied-sonată (adică forma sonată fără dezvoltare, alcătuită numai din expoziție și reexpoziție), se distinge prin temele ei de larg suflu melodic. Prima temă cu inflexiuni de muzică psaltică, intonată întîi de violoncel,

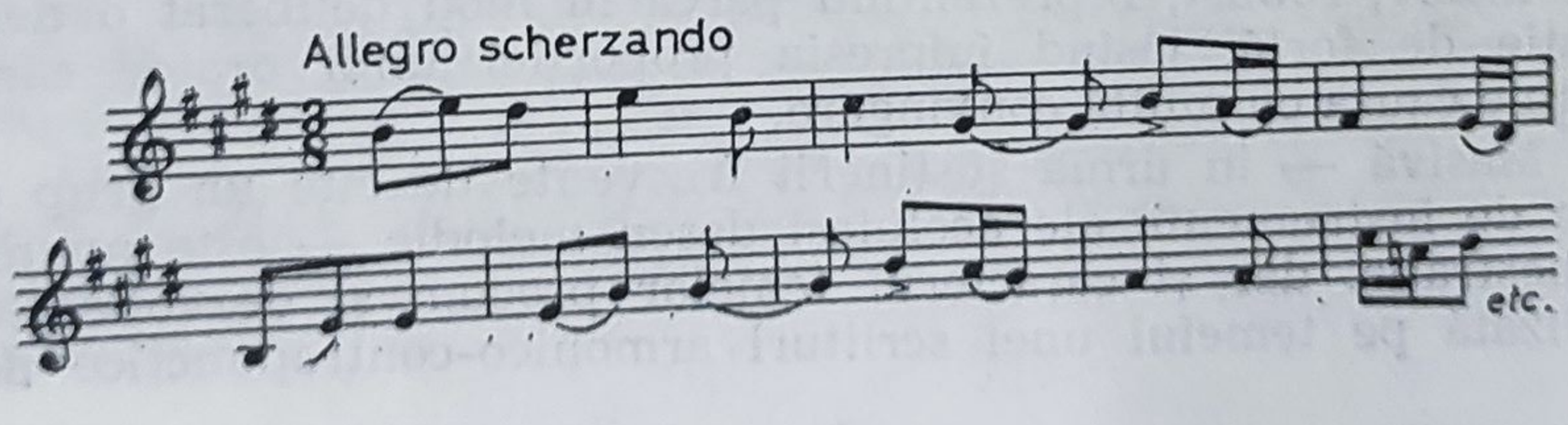


este reluată apoi de întreaga orchestră. Melodia de lungă respirație îngăduie folosirea mai amplă a structurii contrapunctice, aplicată de altminteri în *Simfonie* cu o mai mare consecvență decît în alte lucrări ale compozitorului.

Tema a II-a, adusă întîi solo, apoi în forma de canon, face parte din acele melodii de tipul colindelor, care pot fi întîlnite în aproape toate lucrările lui Ion Dumitrescu.

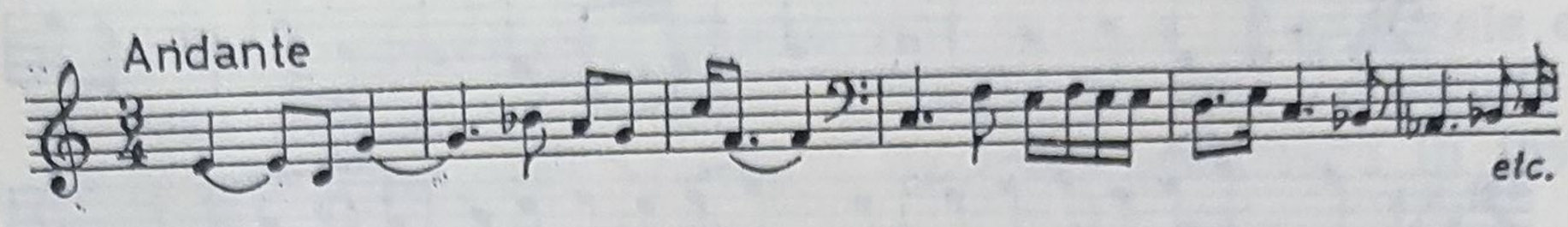


Cea de a treia parte a Simfoniei, *Allegro scherzando*, se deosebește de forma tradițională prin procedeele de dezvoltare; în timp ce în scherzo-ul de tip clasic, la fel ca în forma sonată, acestea constau în dezagregarea temei în motivele ei componente și în confruntarea lor cu scopul intensificării expresiei, în această piesă, cu caracter de dans, desenul melodic

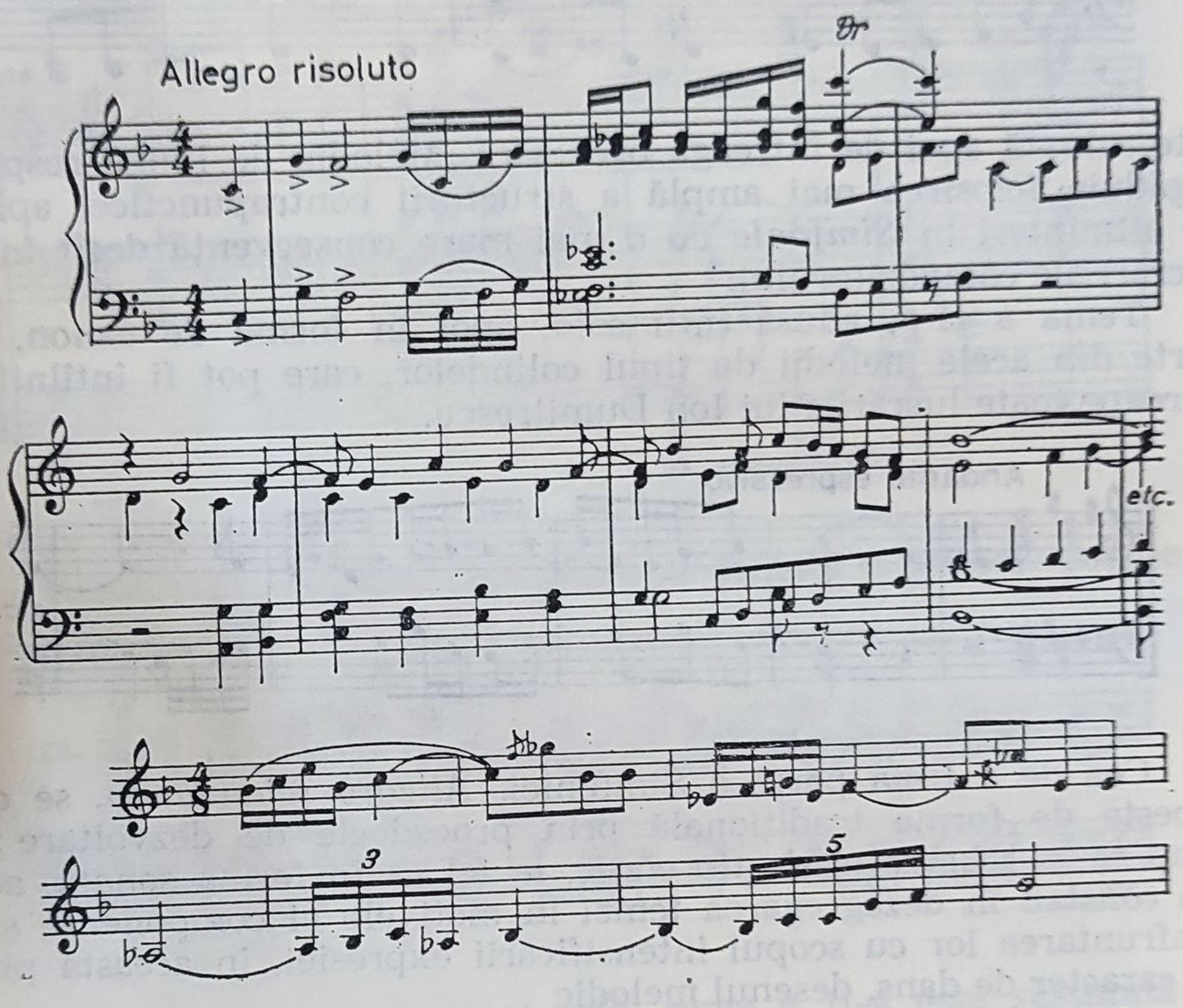


rămîne același, schimbîndu-se doar înveșmîntarea armonică, contrapunctică și orchestrală. Cu scopul de a amplifica forma și de a introduce elemente contrastante, compozitorul se folosește și de alte două teme.

Veseliei din acest *Allegro scherzando* îi este opusă atmosfera calmă din trio — intitulat *Notturno,* — avînd următoarea temă:



Finalul clădit pe următoarele două teme

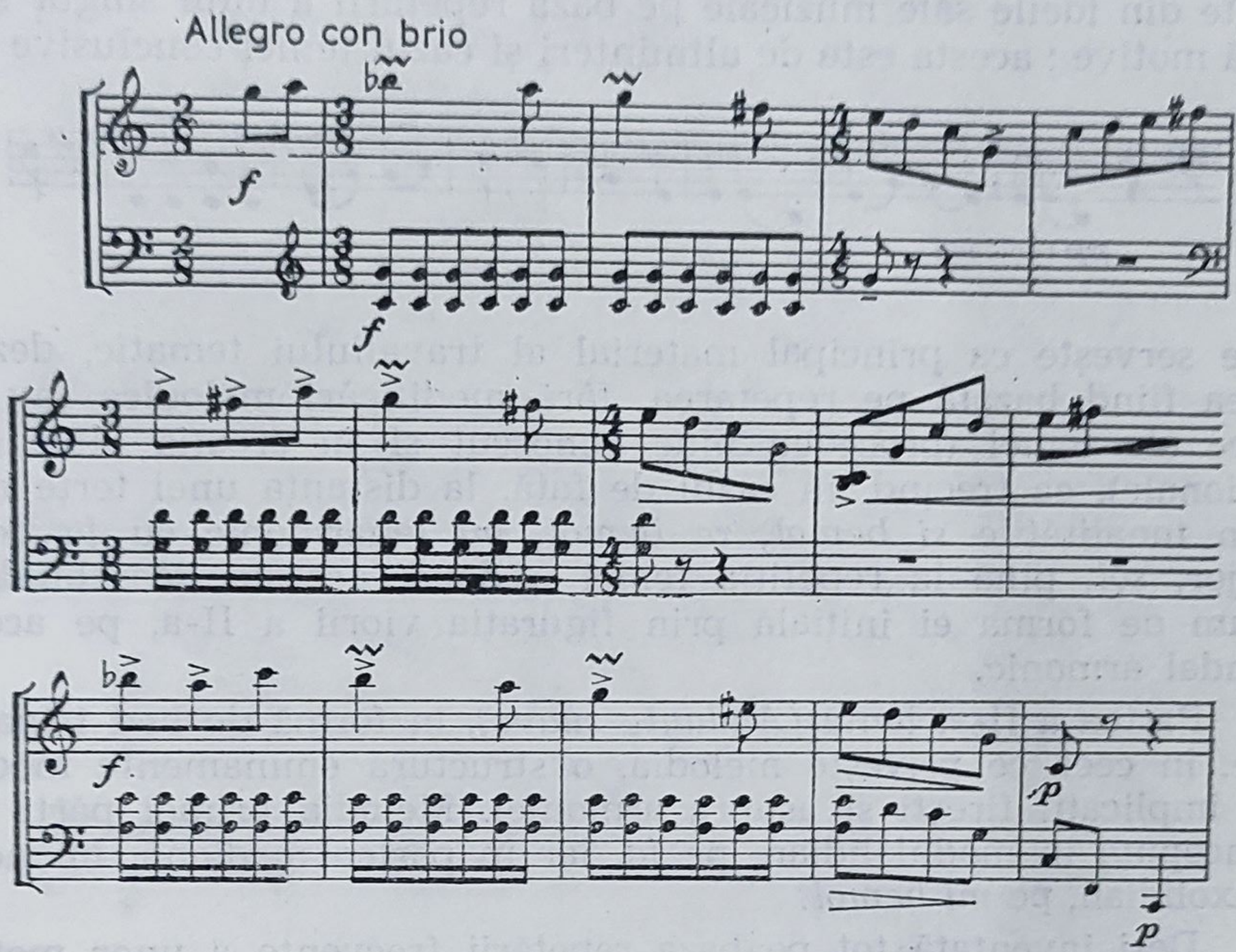


este masiv, robust, reprezentînd parcă în mod deliberat o demonstrație de forță, lăsînd impresia proporției unui orator care își susține cauza cu multă convingere.

Masivă — în urma susținerii frecvente de cîte un grup compact de instrumente ale aceluiași desen melodic — este nu numai orchestrația, dar și caracterul temelor precum și dezvoltarea lor, realizată pe temeiul unei scrituri armonico-contrapunctice dense.

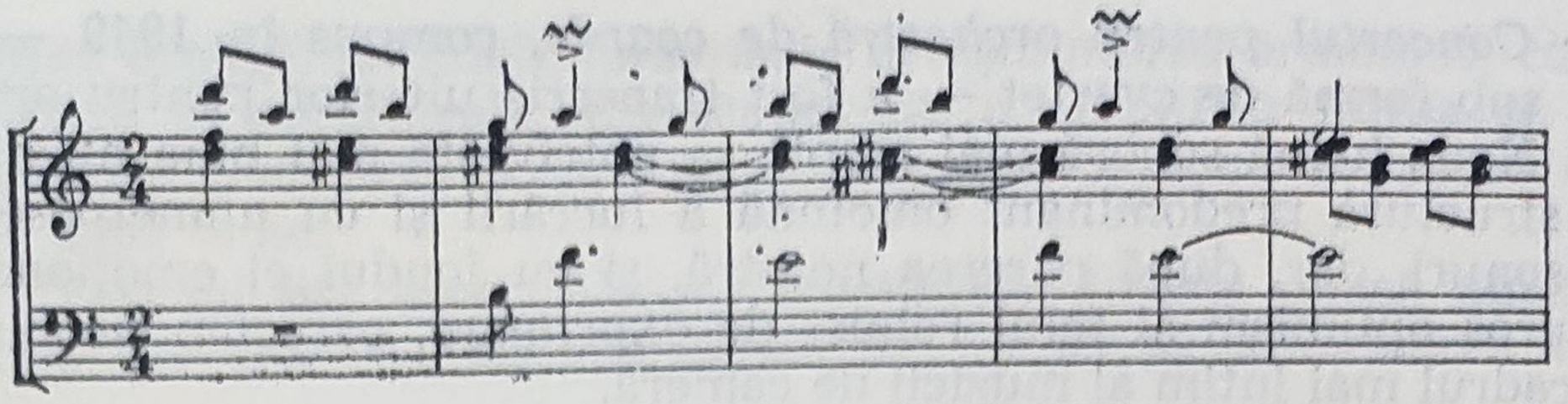
Concertul pentru orchestră de coarde, compus în 1949 — inițial sub formă de cvartet — a fost transcris ulterior pentru orchestră. Noua haină sonoră mai amplă se potrivește mai bine nu numai cu structura predominant omofonă a lucrării și cu numeroasele ei unisonuri, dar, după părerea noastră, și cu fondul ei emoțional de viguros optimism și felul robust de exprimare, oarecum neobișnuit în cadrul mai intim al muzicii de cameră.

Prima temă a părții întîi a *Concertului*, cu un caracter energic, variată ca structură metrico-ritmică, este cît se poate de caracteristică în privința celor afirmate mai sus :

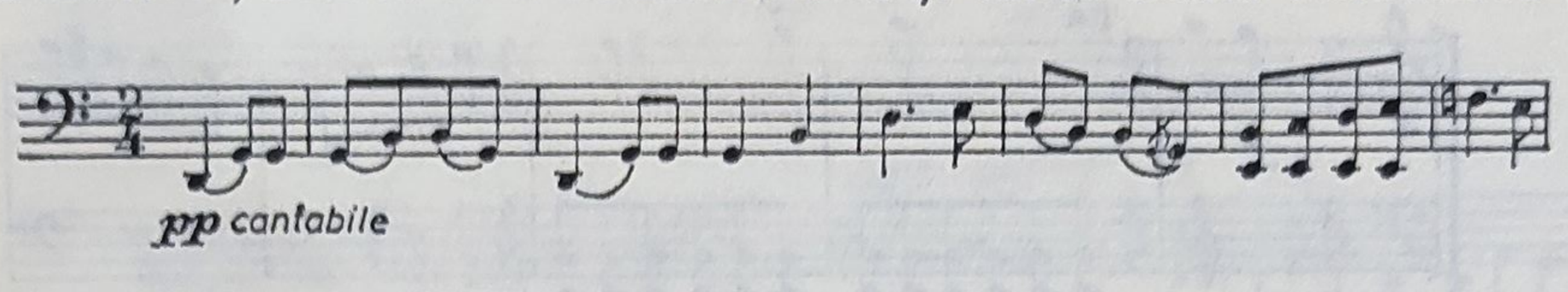


Ea se deosebește de alte teme ale compozitorului, concepute într-un major clar exprimat, printr-o notă modală, pe care i-o conferă nu numai intervalele caracteristice ale gamelor cu cvartă mărită și septimă mică, dar și suportul ei armonic, succesiunea de acorduri de pe treptele I—V—VI—I. Tonalitatea majoră este mai precis afirmată abia în măsurile următoare ce leagă tema de puntea propriu-zisă avînd caracterul unei dezvoltări tematice.

Cea de a doua temă, de structură pentatonică, concepută în genul cîntecelor de dans, formează, nu numai din punct de vedere emoțional, dar și sub aspect modal, contrastul necesar față de prima temă.



Şi această temă este caracteristică pentru felul compozitorului de a inventa — după cum am mai arătat în cele precedente — multe din ideile sale muzicale pe baza repetării a unui singur sau a două motive ; acesta este de altminteri şi cazul temei conclusive (III),



care serveşte ca principal material al travaliului tematic, dezvoltarea fiind bazată pe repetarea, fără modificări melodice sau ritmice ale temei (procedeu bine cunoscut şi în creaţia altor şcoli naţionale), ea trecînd, în cazul de faţă, la distanţa unei terţe mici, prin tonalităţile *si bemol, re bemol, mi* (enarmonic cu *fa bemol* major, *sol*, pînă la repetiţia temei a doua, aceasta deosebindu-se acum de forma ei iniţială prin figuraţia viorii a II-a, pe acelaşi fundal armonic.

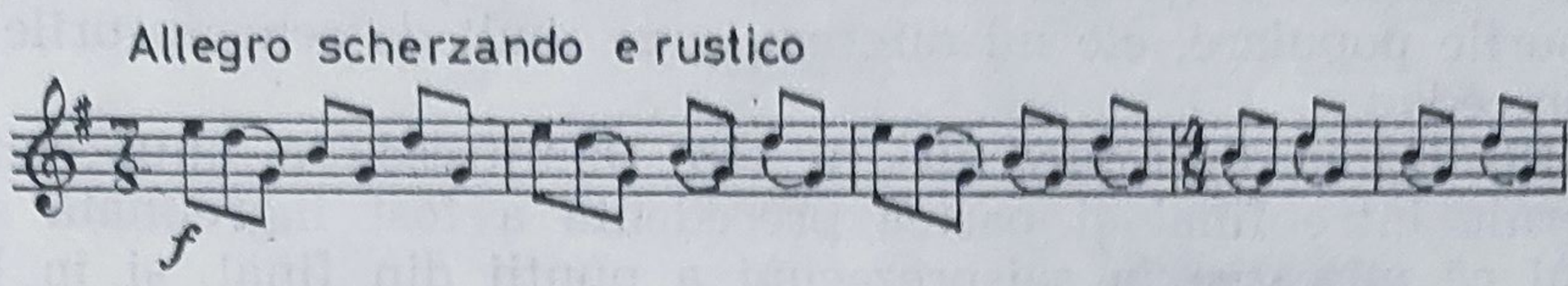
Partea a II-a, lentă *(Andante suave)*, în formă de lied tripartit, are, în ceea ce priveşte melodia, o structură eminamente modală, cu implicaţii fireşti şi asupra armoniei. Melodia primei părţi este concepută în modul lidian, pe *fa*, iar în partea mediană, în modul mixolidian, pe *mi bemol*.

Deşi inventată tot pe baza repetării frecvente a unor motive, şi cu toate că cele cinci secţiuni, din care este alcătuită prima parte a *Andantelui*, constituiesc doar variante melodice ale primei secţiuni, şi cu toate opririle acestei melodii, de nostalgică reverie, pe cîte o notă ţinută, ea lasă impresia unui singur arc melodic de mare întindere.

Un aspect interesant îl constituie formulele de cadenţă executate la unison de cele patru voci, cu care se încheie secţiunile de fiecare dată pe o altă notă finală.

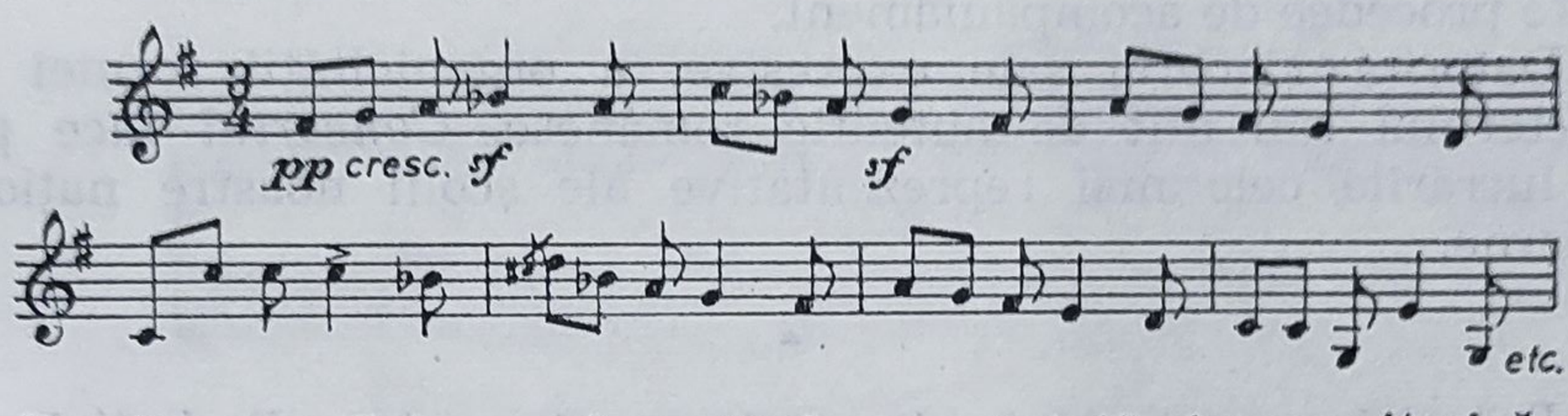
În partea de mijloc a *Andantelui*, expresia este dinamizată prin linia melodică a basului, una din puţinele părţi ale acestei lucrări în care compozitorul face uz de polifonie reală.

Partea a III-a, cu caracter de dans, un „*Scherzo a la Rumena*" în tonalitatea lui *sol* major, are forma unui rondo cu două teme. Ritmul de $\frac{7}{8}$ (3+4) al primei teme

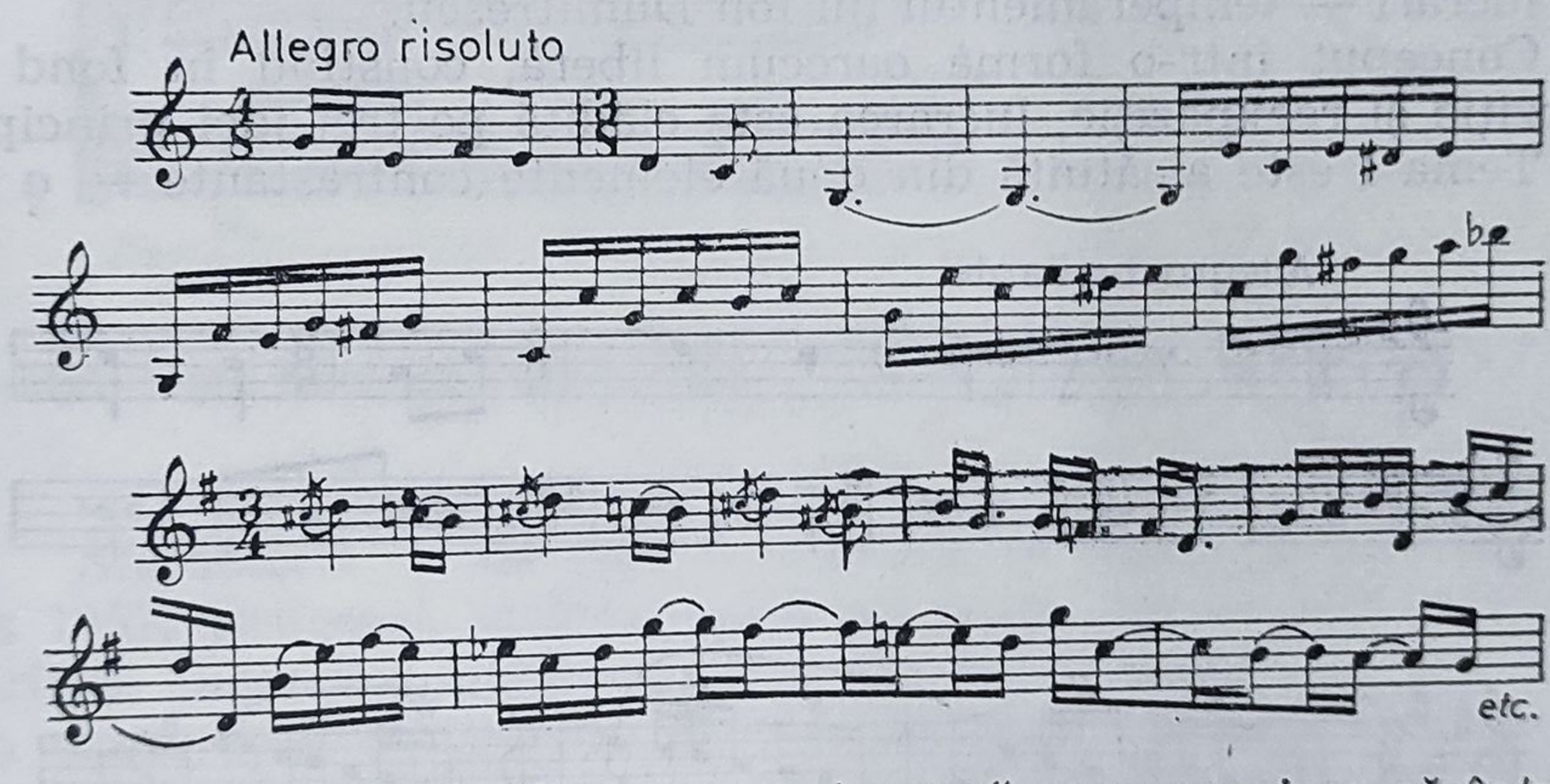


este întrerupt din cînd în cînd de cîteva măsuri în $\frac{4}{8}$, ceea ce mărește picanteria ritmică a muzicii.

Tema a II-a în măsura de $\frac{3}{4}$ reprezintă o variantă ritmică a temei întîi din prima parte a *Concertului*.



După acest *Scherzo*, de o atît de pronunțată vigoare ritmică și de amplă sonoritate, compunerea unui final, clădit pe următoarele teme



care, după postulatul „Finis coronat opus" avea menirea să întreacă în forță partea precedentă și să prezinte și un contrast mai mare, a constituit desigur o sarcină dificilă din cauza aceluiași fond emoțional de bună dispoziție comun cu cel al *Scherzo*-ului precedent.

Finalurile simfoniilor au ridicat întotdeauna probleme, pe care, în afară de cei trei clasici vienezi, doar numai cîțiva dintre roman-

tici și cu atît mai puțini dintre compozitorii școlilor naționale le-au soluționat în mod fericit. Din cauză că în compunerea părților cu mișcare vie a simfoniilor și lucrărilor camerale reprezentanții școlilor naționale romantice s-au inspirat în general din dansurile populare, ele nu difereau prea mult de scherzo-urile care le precedau.

Realizarea în *Concertul* lui Ion Dumitrescu a unui contrast puternic între final și partea precedentă a fost îngreunată și de faptul că mișcarea în șaisprezecimi a punții din final, și în bună parte și a temei a II-a, fusese exploatată din plin deja în *Scherzo*. Folosirea frecventă în această lucrare a mișcării în șaisprezecimi a instrumentelor „acompaniatoare" poate fi atribuită influenței muzicii lăutărești cu caracter de virtuozitate, muzică din care compozitorul a împrumutat — după cum susține Gheorghe Ciobanu [1] — și alte procedee de acompaniament.

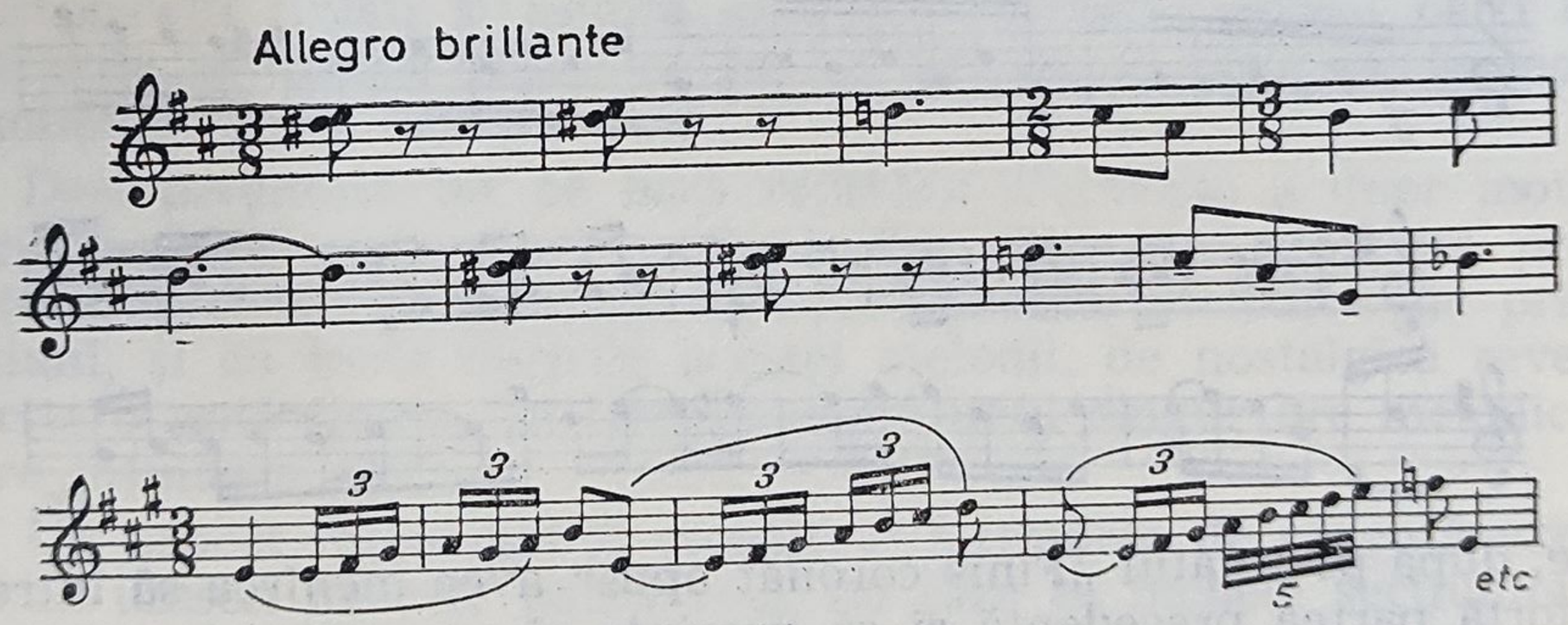
Datorită vigoarei sale expresive, a organicității formei și a caracterului său atît de autentic românesc, *Concertul* face parte din lucrările cele mai reprezentative ale școlii noastre naționale moderne.

*

Datorită caracterului său eminamente voios, *Preludiul simfonic* (compus în 1952) exprimă — nu mai puțin fidel, ca și în alte lucrări — temperamentul lui Ion Dumitrescu.

Conceput într-o formă oarecum liberă, constînd în fond din expoziție și reexpoziție, lucrarea este clădită pe trei idei principale.

Tema I este alcătuită din două elemente contrastante — *a* și *b*

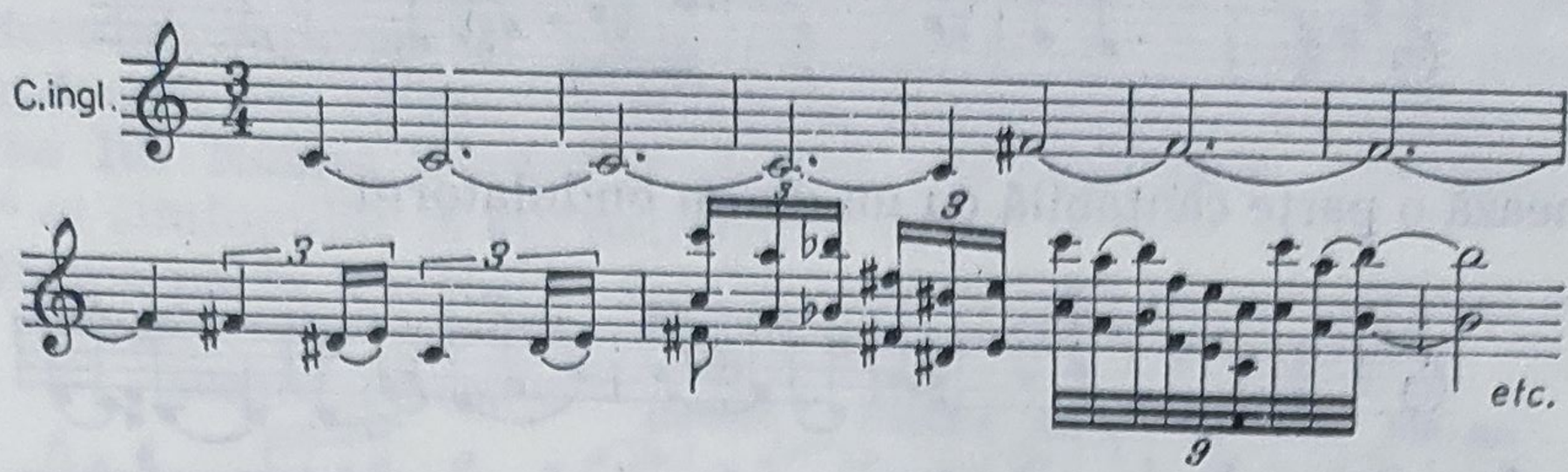


— între care sînt situate 4 măsuri de unison a coardelor ce intonează ritmul de bază al lucrării.

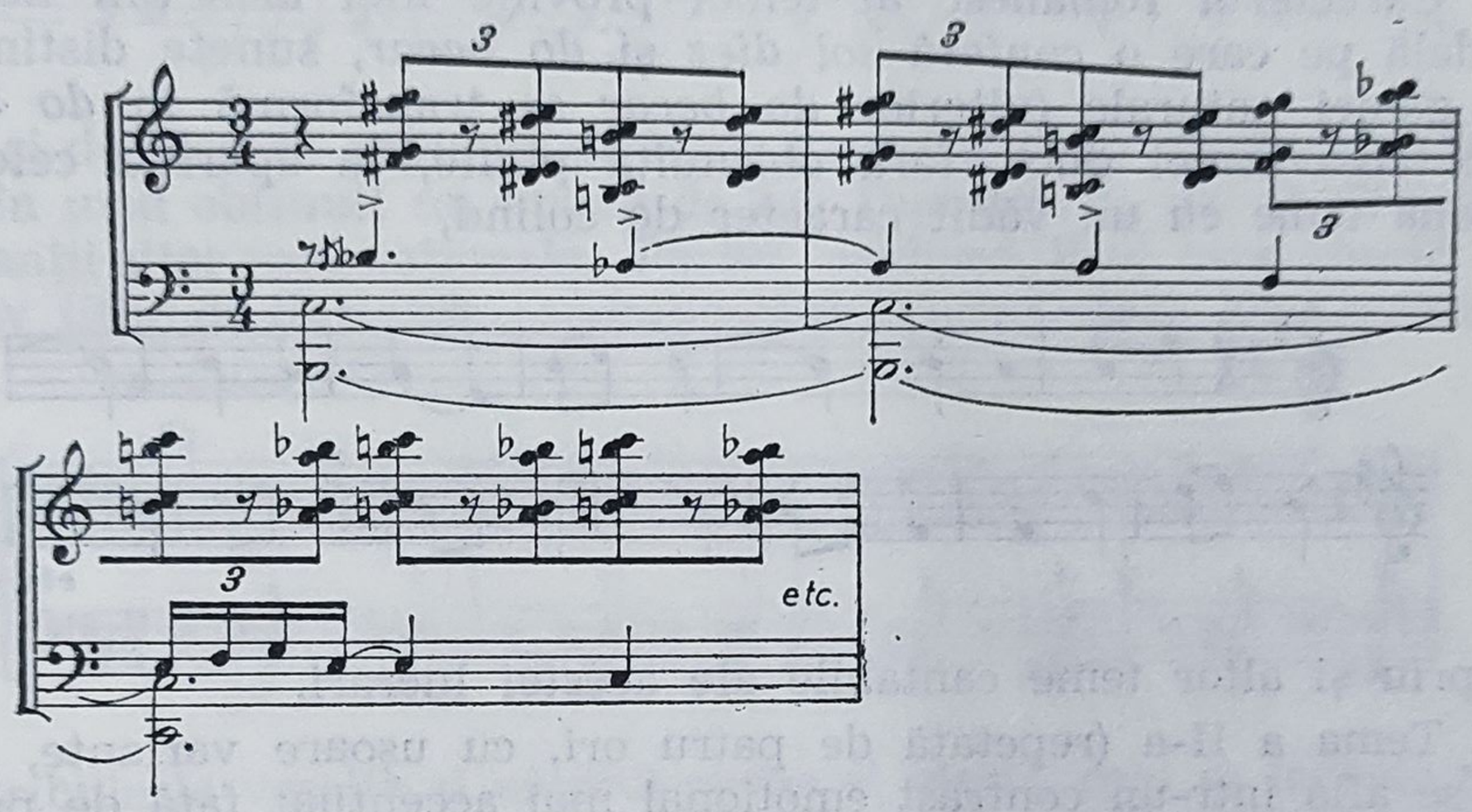
---

[1] Gheorghe Ciobanu, art. citat.

Deşi în textul introductiv al partiturii se afirmă că tema a II-a



are un caracter nostalgic, cu accente uneori dramatice, expresia care se degajă este şi aceea a unui burlesc, cu o nuanţă melancolică, faţă de care, bonomia temei a III-a

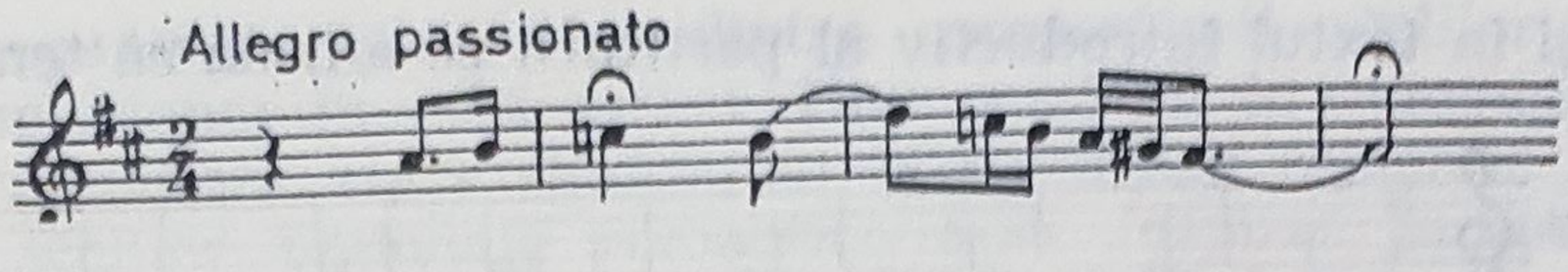


restabileşte nota de voie bună.

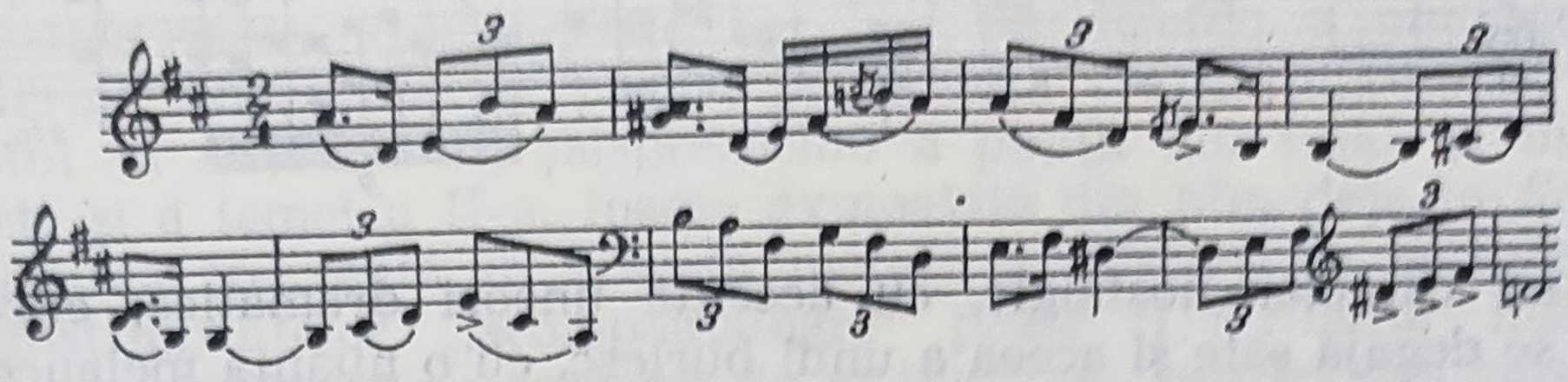
*

Sinfonietta — de fapt o simfonie în patru părţi —, compusă în 1957, păstrează aceleaşi trăsături principale de stil ce sînt proprii şi lucrărilor anterioare ale lui Ion Dumitrescu, lucru firesc în cazul unui compozitor care, de-a lungul întregii sale activităţi creatoare, a urmărit un mod de exprimare cît mai autentic românesc.

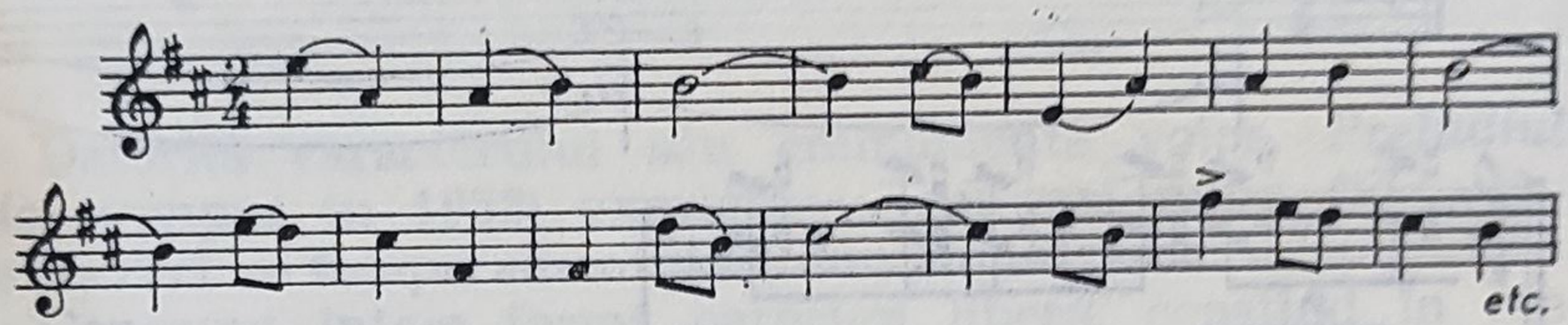
Tema I a primei părţi este alcătuită din două fraze distincte: după patru măsuri introductive (constituind de fapt, cu o modificare ritmică, reproducerea fidelă a temei I din *Concertul pentru orchestră*, mai cu seamă măsurile 17, 18 ale temei întîi ale *Concertului*)



urmează o parte cantabilă cu un desen ondulatoriu.



Caracterul românesc al temei provine mai ales din nota ei modală pe care o conferă *sol diez* și *do becar*, sunete distinctive ale gamei naturale (ulterior *do becar* se transformă în *do diez*). Repetarea temei duce, fără obișnuita punte, la apariția celei de a doua teme cu un vădit caracter de colind,



propriu și altor teme cantabile ale acestei lucrări.

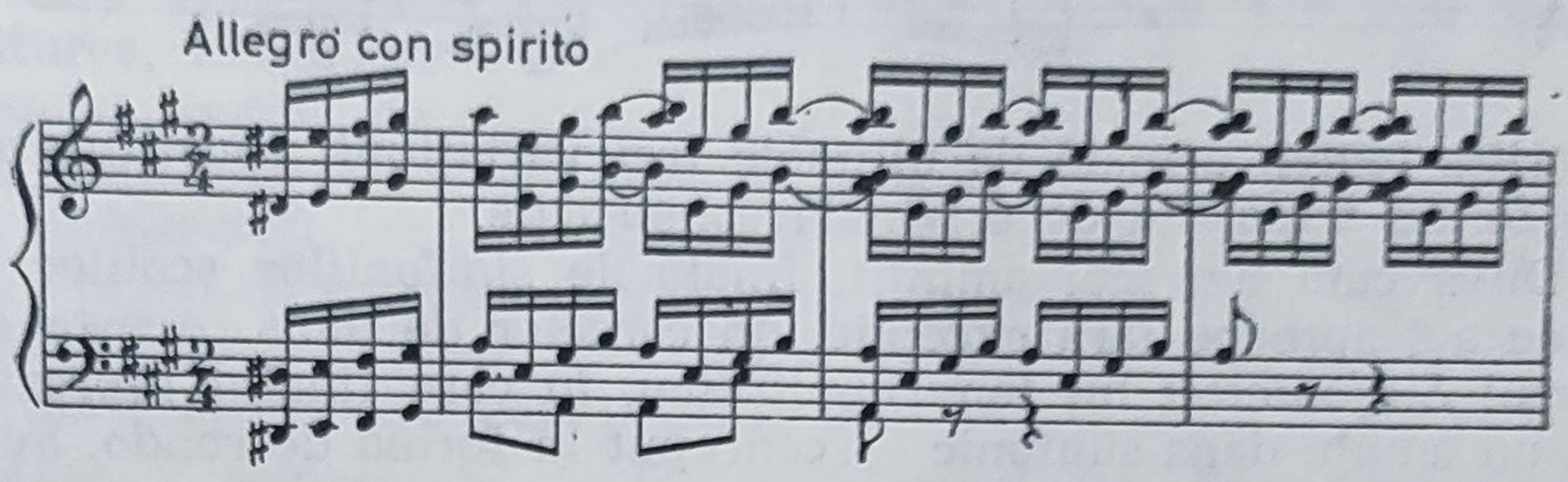
Tema a II-a (repetată de patru ori, cu ușoare variante, care nu se află într-un contrast emoțional mai accentuat față de prima temă) conferă o atmosferă lirică întregii expoziții.

Cum era și necesar, tensiunea se creează în partea destinată travaliului tematic, susținut de cele două motive, cu modificări ritmice ale primelor măsuri din tema principală, care apar în mod frecvent în formă de suprapunere, translația tonală făcîndu-se din cvintă în cvintă ascendentă *(si bemol — fa — do — sol)* apoi după o pedală pe *mi bemol*, în mers de cvintă descendentă, *fa — do — sol — re*, conducînd la reexpoziție. Aceasta diferă de expoziție (pe lîngă tradiționala apariție a ambelor teme în tonalitatea de bază *re*) și prin apariția temei a II-a, intonată apoteotic de coarde și lemne, intercalîndu-se un scurt episod al travaliului tematic.

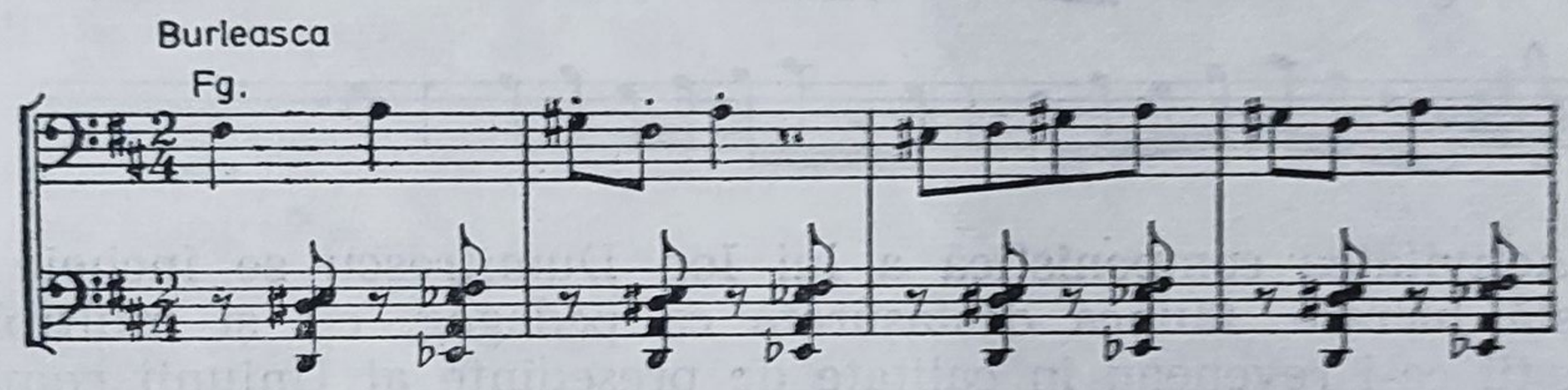
În partea a II-a, un *cvasi scherzo* în formă de lied tripartit, cu o considerabilă amplificare a părților componente, compozitorul

se simte în largul său, căci travaliul tematic fiind redus în piese de acest fel la minimum, ele nu pun problema dificilă a menținerii caracterului național în cursul procedeelor de dezvoltare, ceea ce — după cum am amintit în capitolul introductiv — constituia după părerea lui Nonna Otescu și Alfred Alessandrescu „punctum saliens" al simfoniilor în stil național.

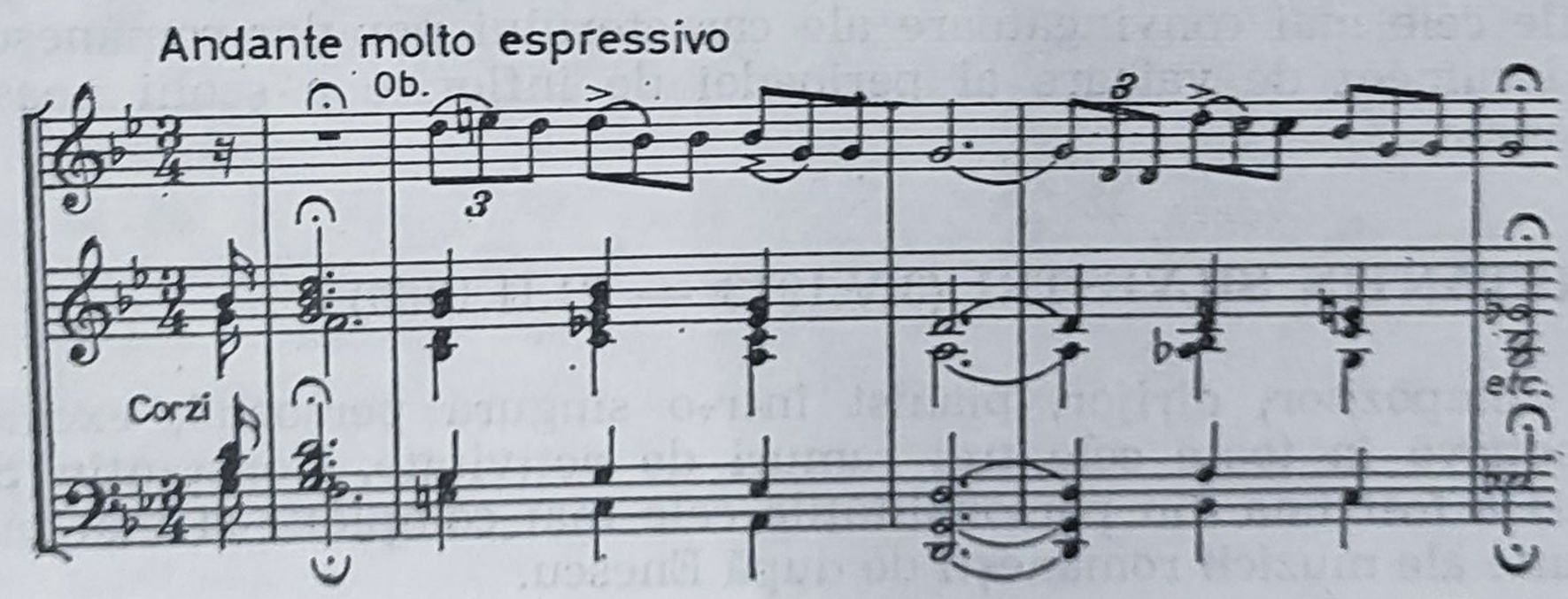
Prima parte a piesei —A-ul — este clădită pe următoarea temă



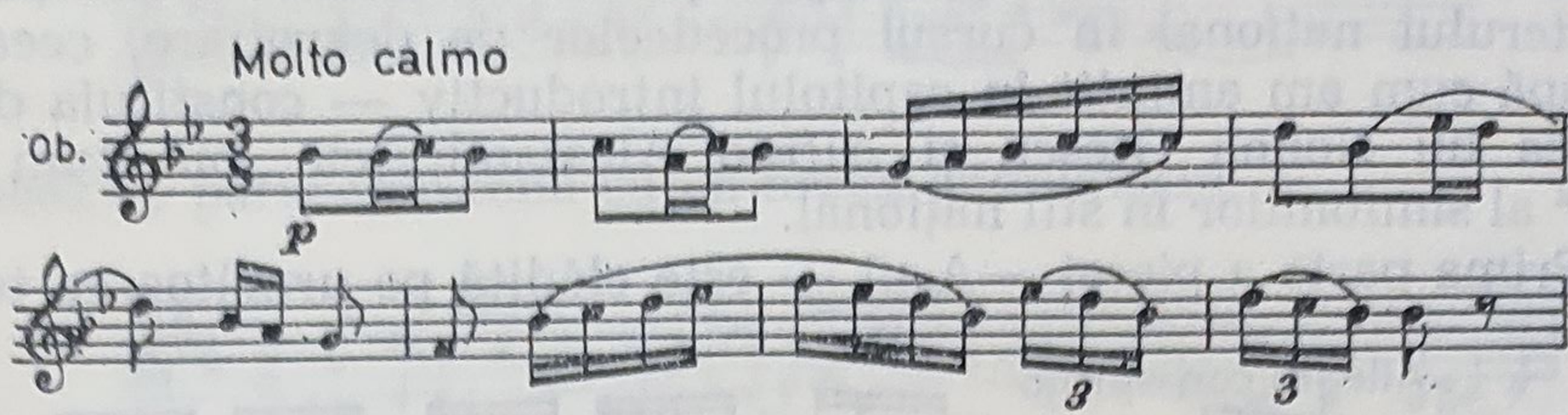
care-și desfășoară acțiunea pe baza procedeelor de repetare — folosite în mod obișnuit nu numai de Ion Dumitrescu, dar și de reprezentanții altor școli naționale. Partea mediană, B-ul, care poartă sugestiv titlul de *Burlescă*, concretizată prin următoarea idee muzicală,



contribuie la veselia și umorul rustic al piesei, care se încheie prin revenirea *A*-ului într-o haină orchestrală de amplă sonoritate. Partea a treia, un *Andante molto espressivo*, constă dintr-o melodie de șase măsuri

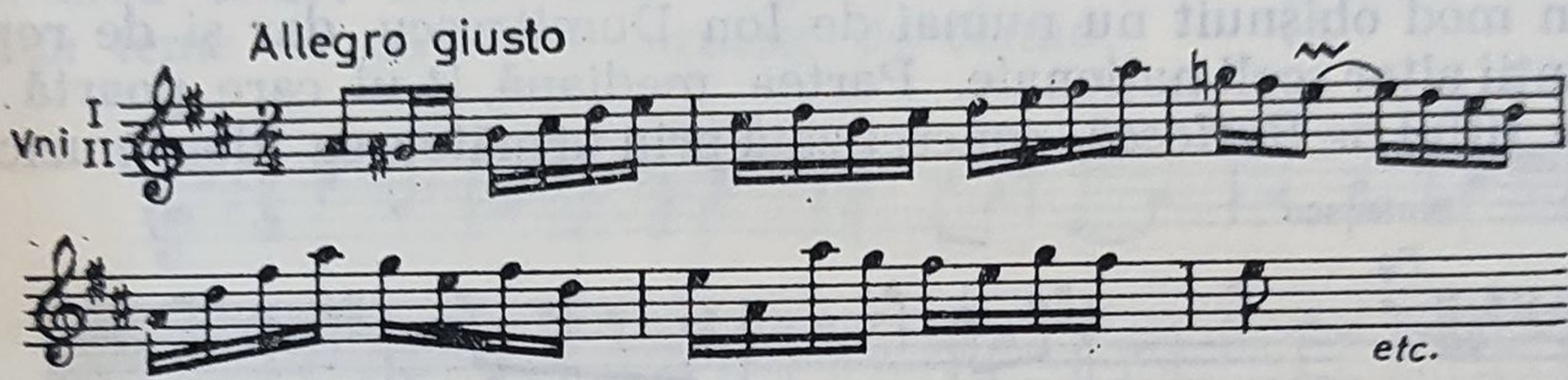


și opt variațiuni de tip ornamental; între variațiunea a V-a și a VI-a fiind intercalat un episod nou;



reapariția temei, urmată de ultimele trei variațiuni, constituie astfel o formă tripartită de originală construcție.

După cum am mai amintit, finalurile simfoniilor școlilor naționale au, aproape fără excepție, un caracter de dans. Acesta este și cazul *Sinfoniettei* lui Ion Dumitrescu, în care finalul reprezintă și el un amplu dans simfonic — conceput în formă de rondo, avînd următoarea temă principală:



Activitatea componistică a lui Ion Dumitrescu se încheie cu această lucrare. Munca desfășurată ca pedagog, cît și multiplele obligații ce-i reveneau în calitate de președinte al Uniunii compozitorilor, precum și participarea în mod deosebit de activ în viața noastră muzicală i-au răpit timpul necesar pentru creație. Deși opera sa muzicală numără mai puține lucrări decît a altor compozitori din generația sa, ea rămîne, împreună cu aceea a lui Paul Constantinescu, Sabin Drăgoi și Theodor Rogalski, una din afirmările cele mai convingătoare ale caracterului popular-românesc și un document de valoare al perioadei de înflorire a școlii noastre naționale.

CONSTANTIN SILVESTRI (3.V.1913 — 21.II.1969)

Compozitor, dirijor, pianist într-o singură persoană, excelînd deopotrivă în toate cele trei ramuri de activitate, Constantin Silvestri a fost una din personalitățile cele mai complexe și mai interesante ale muzicii românești de după Enescu.

Absorbit de intensa sa activitate de şef de orchestră, în ţară şi în străinătate, opera muzicală a lui Silvestri nu cuprinde decît un număr relativ mic de lucrări : lieduri, piese de pian, muzică de cameră şi muzică simfonică, dar graţie valorii deosebite a celor mai reprezentative dintre compoziţiile sale, el se situează în mod incontestabil printre fruntaşii creaţiei noastre muzicale.

Cele dintîi manifestări componistice datează încă de pe vremea cînd, între 1924—1927, era elev al Conservatorului Municipal din Tg. Mureş, unde studia pianul şi teoria muzicii cu organistul şi profesorul Rudolf Zsizsmann. După obiceiul unor pedagogi de tip vechi, care sînt de părere că încercările componistice ale unor elevi, neînarmaţi încă cu ştiinţa compoziţiei, nu sînt concludente pentru talentul lor, nici Zsizsmann — care de altminteri în specialitatea lui a fost un artist eminent — nu a acordat atenţie manifestărilor creatoare ale copilului Silvestri.

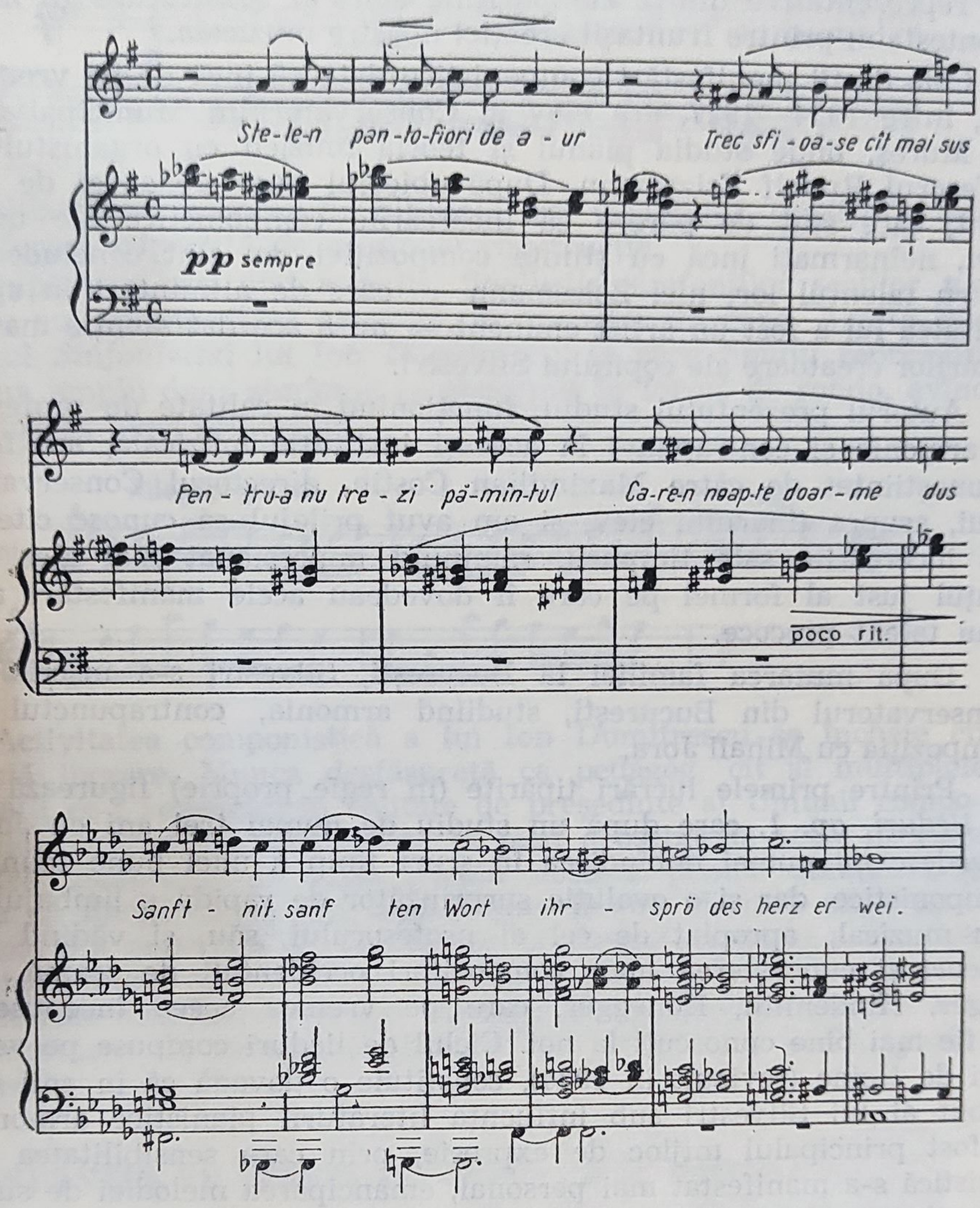
Autorul prezentului studiu, funcţionînd în calitate de profesor de armonie şi contrapunct la aceeaşi instituţie muzicală, am fost încunoştiinţat de către Maximilian Costin, directorul Conservatorului, asupra tînărului elev, şi am avut prilejul să cunosc cîteva din încercările sale timpurii, rămînînd impresionat mai ales de simţul just al formei pe care îl dovedeau acele manifestări ale unui talent precoce.

După mutarea familiei la Bucureşti, Silvestri s-a înscris la Conservatorul din Bucureşti, studiind armonia, contrapunctul şi compoziţia cu Mihail Jora.

Printre primele lucrări tipărite (în regie proprie) figurează şi *10 lieduri, op. 1,* care după un studiu de numai trei ani cu Jora dovedesc nu numai dobîndirea în scurt timp a unei bune tehnici componistice, dar şi o evoluţie surprinzător de rapidă a limbajului său muzical, apropiat de cel al profesorului său, şi vădind pe alocuri şi cunoaşterea unor compozitori occidentali de seamă, ca Reger, Hindemith, Honegger, care pe vremea aceea începuseră să fie mai bine cunoscuţi la noi. Ciclul de lieduri compuse pe versuri de Heine (revizuit în 1934), constituie o dovadă că în anii de debut ai lui Silvestri sub influenţa literaturii pianistice armonia a fost principalul mijloc de expresie, prin care sensibilitatea sa artistică s-a manifestat mai personal, emanciparea melodiei de substrucţiunea armonică avînd loc abia mai tîrziu, îndeosebi în lucrările sale camerale.

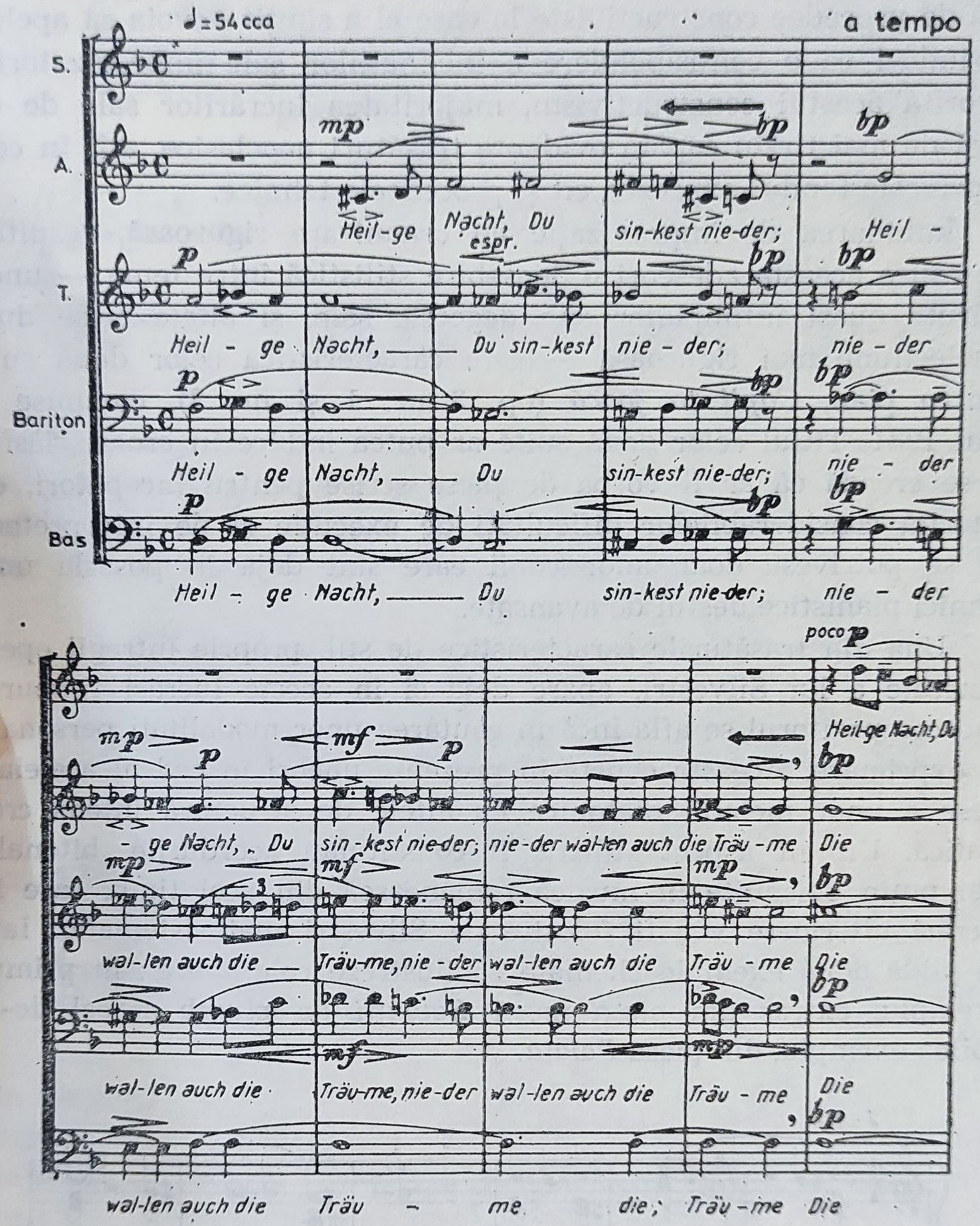
Liedurile au fost compuse sub influenţa hotărîtoare a romanticilor germani, mai ales a lui Schumann, dar în unele dintre lie-

duri — în modul poate cel mai evident în *Sterne mit den goldenen Füsschen (Stele în pantofiori de aur)* din caietul întîi, și *Sie floh von mir (Fugea de mine)* din caietul doi — tînărul compozitor folosește mijloace armonice mai noi și cu o tentă oarecum personală.



De la limbajul armonic al acestui ciclu de lieduri, la cel al lucrării următoare, un cor mixt pe cinci voci (1929), *Nacht und Träume* (*Noapte și visuri*, op. 2) pe versuri de Matheus de Collin, compozitorul face un salt considerabil. Surprinzătoare pentru un

debutant e nu numai complexitatea armonică, dar și tratarea liberă a disonanțelor, efecte impresioniste îmbinîndu-se cu o certă notă expresionistă.

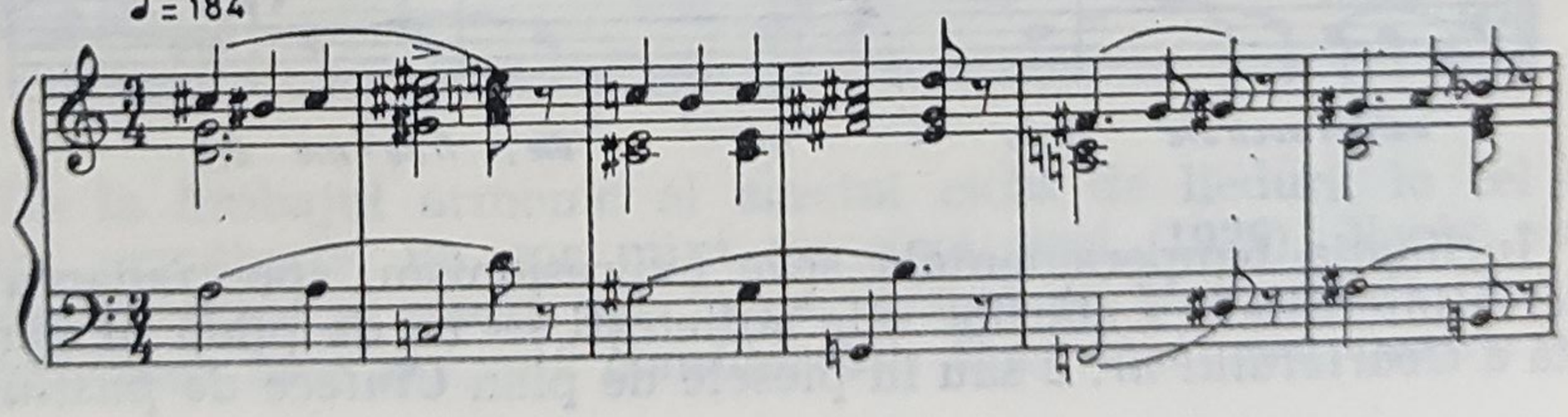


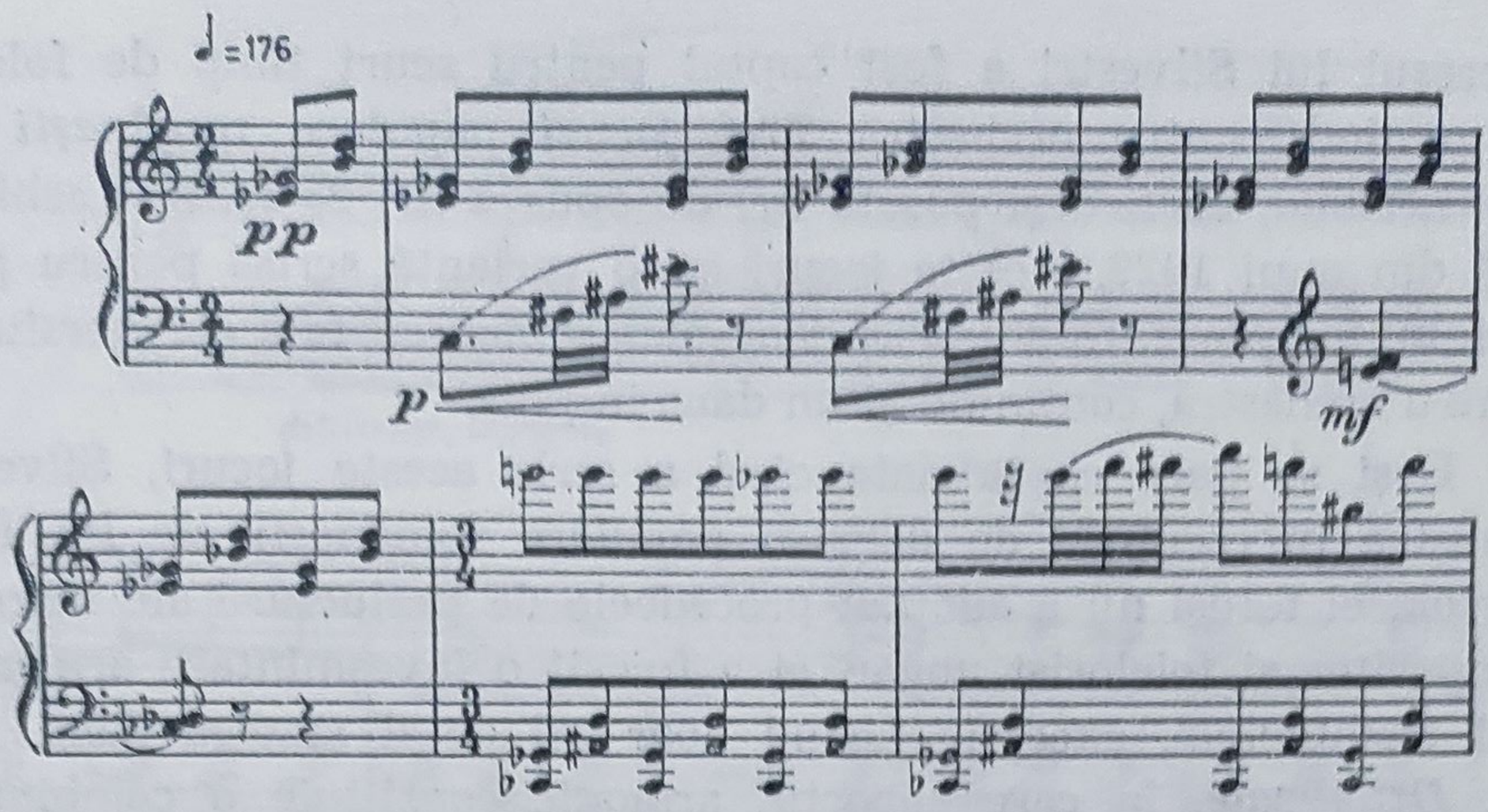
Înclinația temperamentală spre expresionism, spre redarea cu o certă intensitate a stărilor sale sufletești — ca de pildă în partea lentă a *Cvartetului nr. 2* sau în piesele de pian *Cîntece de pustiu* —

părea a fi una din trăsăturile constante ale personalității lui Silvestri, în cursul activității creatoare ulterioare a compozitorului, ea a fost însă (cu excepția celor două lucrări menționate) estompată de procedee constructiviste la care el a simțit nevoia să apeleze servindu-i ca o contrapondere a înclinațiilor sale improvizatorice. Datorită acestui constructivism, majoritatea lucrărilor sale de cameră de mai tîrziu capătă evidente trăsături neoclasice, atît în ceea ce privește fondul expresiv, cît și procedeele tehnice.

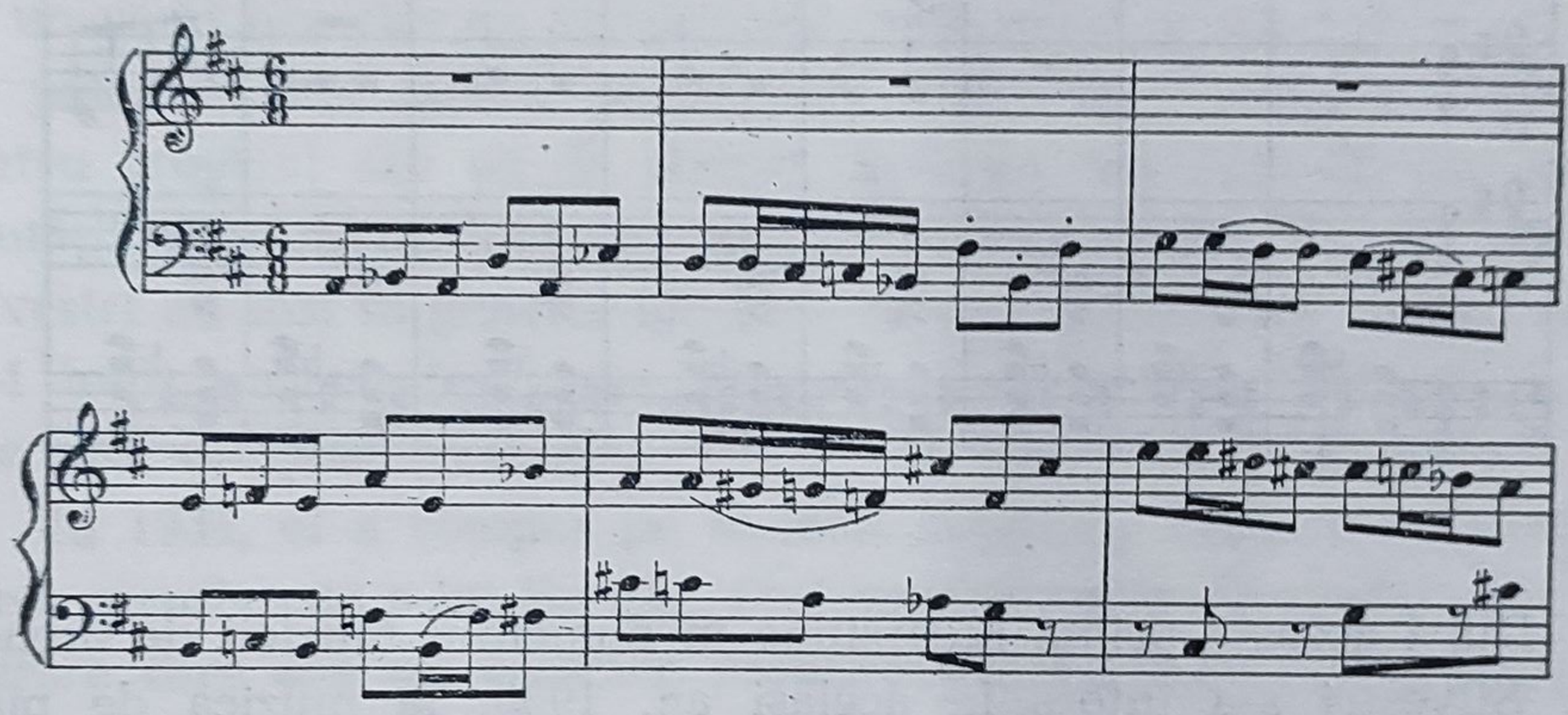
Îmbinarea de improvizație cu organizare riguroasă, rezultînd din cauza aceasta adeseori o deosebire stilistică între teme — unele apărute quasi întîmplător sub degetele sale, și altele alese după o selecțiune mai riguroasă — este caracteristică celor două suite pentru pian, *Copii la joacă* (op. 3 nr. 1 și nr. 3), compuse în anul 1931. Titlul celor două suite ar putea induce în eroare, lăsînd să se creadă că ar fi vorba de piese scrise pentru începători, or, datorită considerabilelor dificultăți de execuție și de interpretare, ele se potrivesc doar unor copii care sînt deja în posesia unei tehnici pianistice destul de avansate.

Una din trăsăturile caracteristice de stil, proprie întregii opere muzicale a lui Silvestri, apare deja și în aceste lucrări timpurii, cînd compozitorul se afla încă în căutarea unor modalități personale de exprimare. Aceasta constă în prezența uneori în cadrul aceleiași piese a unor melodii diatonice cu altele de structură intens cromatică. Un alt aspect stilistic îl constituiau acordurile bitonale, mai puțin obișnuite în muzica românească din acel timp, care în lucrări ulterioare vor fi folosite de Silvestri mai sistematic. Iată de pildă două exemple chemate să ilustreze cele spuse : în primul exemplu, extras din piesa nr. 1 *Soldații de plumb* și cel de-al doilea exemplu, din piesa *Paiața*.





În acelaşi an, în care s-au născut cele două *Suite*, a fost compusă şi *Sonatina pentru pian* (op. 3 nr. 3) care nu prezintă deosebiri esenţiale de stil faţă de cele două lucrări anterioare, doar cu excepţia următoarei teme din rondo-ul final

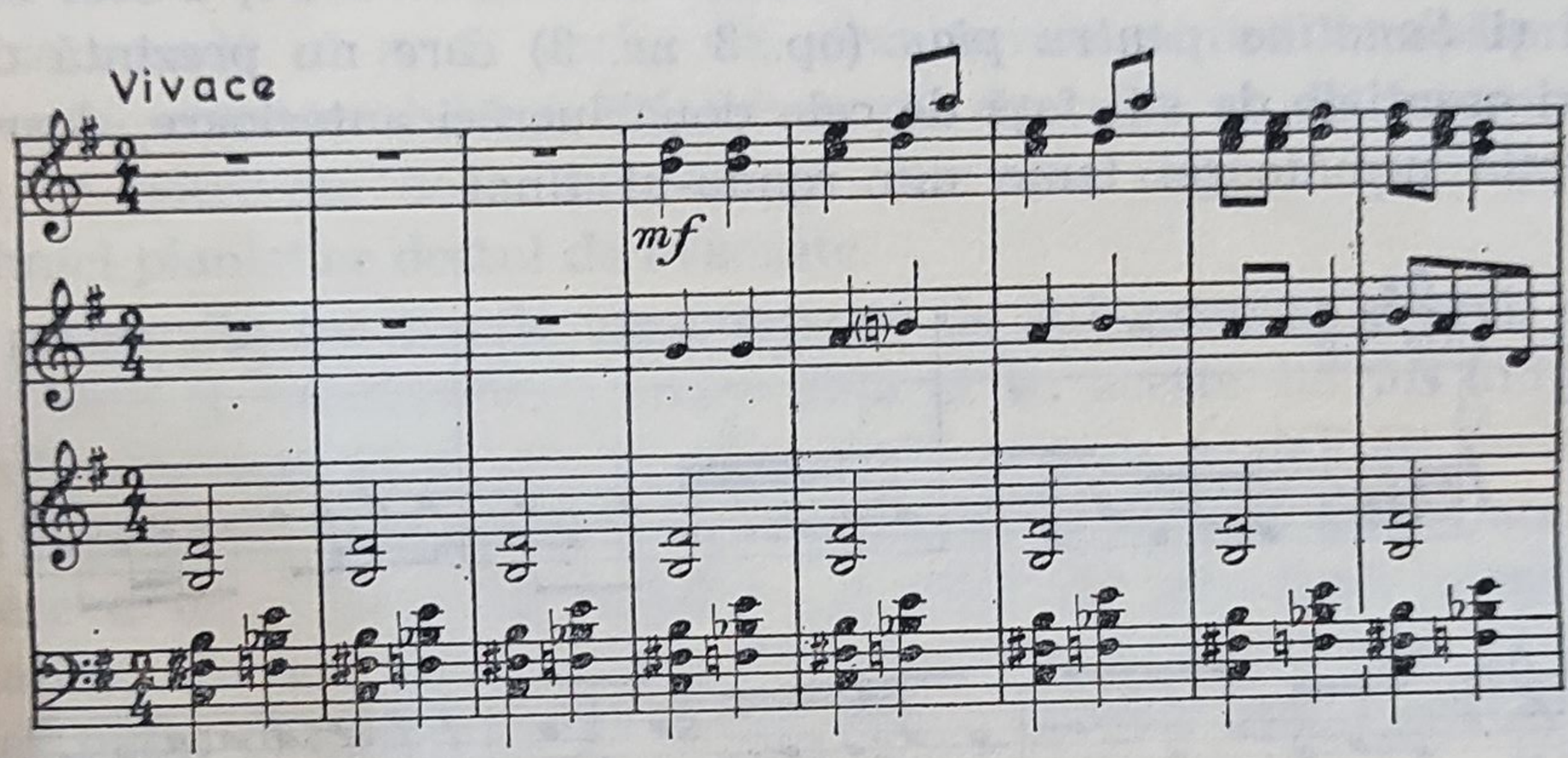


în care predomină structura diatonică atît în melodie cît şi în armonie. Impunîndu-şi o anumită reţinere în expresie, lucrarea capătă o mai accentuată ţinută neoclasică, înrudindu-se astfel ca stil mai ales cu lucrările de pian din aceeaşi vreme ale lui Dinu Lipatti.

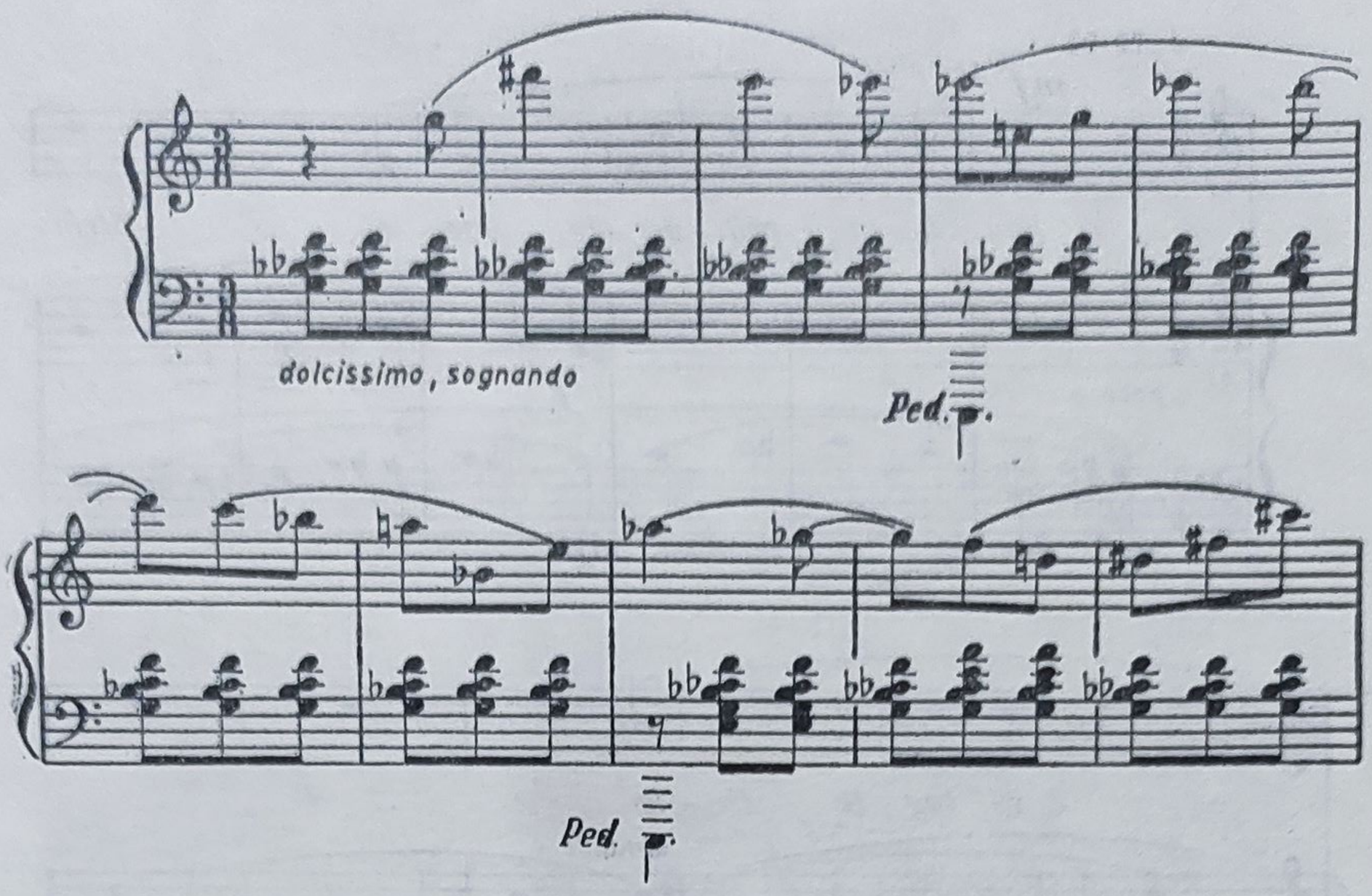
Sub influenţa personală a lui Mihail Jora, dar îndeosebi sub înrîurirea curentului naţional, care se afirma cu atîta vigoare în creaţia muzicală românească în cursul celui de al treilea deceniu,

interesul lui Silvestri a fost captat pentru scurt timp de folclor, compunînd pentru orchestră *Trei jocuri populare românești din Transilvania*, care, deși poartă nr. de opus 4 nr. 2, au fost schițate încă din anul 1929. Aceste jocuri au o variantă scrisă pentru pian la 4 mîini, prezentînd unele deosebiri armonice față de versiunea pentru orchestră, conținînd și un dans în plus.

Deși se pare că la data cînd a scris aceste jocuri, Silvestri cunoștea prelucrările de dansuri populare românești ale lui Béla Bartók, el totuși nu a adoptat procedeele de prelucrare ale marelui compozitor și folclorist ungar, ci a folosit o înveșmîntare armonică mai tradițională, excepție făcînd doar cel de-al șaselea dans, *Joc din Drîmboaie*, în care suportul armonic constituie o combinație între o pedală și o succesiune continuă de două acorduri de quartă.



După această primă incursiune în domeniul muzicii de orchestră, Silvestri s-a întors în același an, 1933, la muzica de pian, compunînd *Suita a III-a*, op. 6, care cuprinde șase piese : *Preludiu, Duet, Capriciu, Nocturnă, Dans sacru* și *Bachanală*. În această lucrare Silvestri se întoarce la *espressivo*-ul de esență romantică, caracteristică pentru majoritatea pieselor din cele două *Suite* anterioare. În același timp, el se exprimă cu ajutorul unei structuri melodice intens cromatizate, care evoluează acum în mod mai autonom deasupra unui suport armonic cu o funcție adeseori mai mult coloristică.

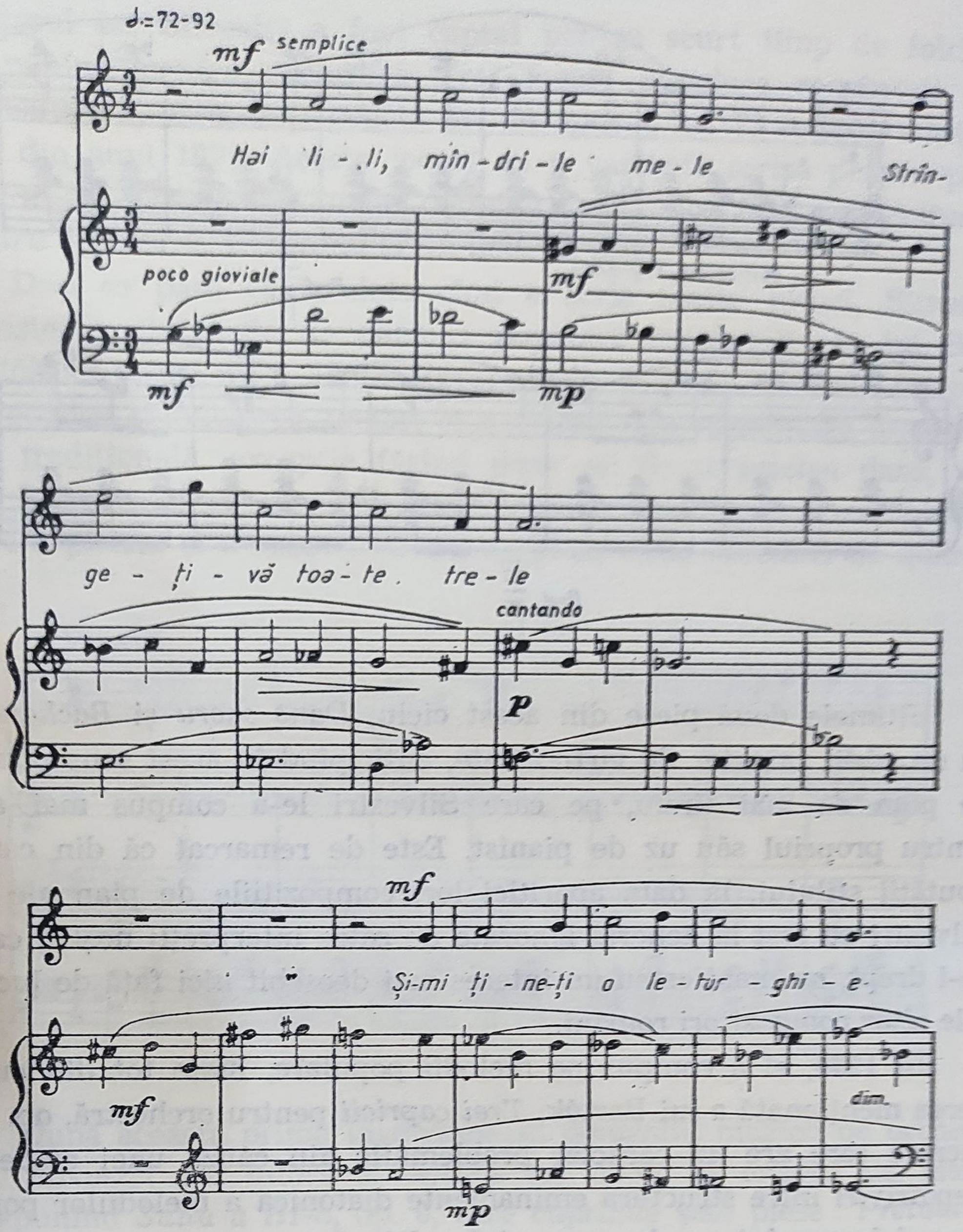


Ultimele două piese din acest ciclu, *Dans sacru* şi *Bachanala*, au un vădit caracter de virtuozitate, anticipînd în acest sens piesele de pian de mai tîrziu, pe care Silvestri le-a compus mai ales pentru propriul său uz de pianist. Este de remarcat că din cauza noutăţii stilului, la data apariţiei lor, compoziţiile de pian ale lui Silvestri au fost în general ignorate de către interpreţii noştri, care, ce-i drept, nu manifestau un interes mai deosebit nici faţă de lucrările altor compozitori români.

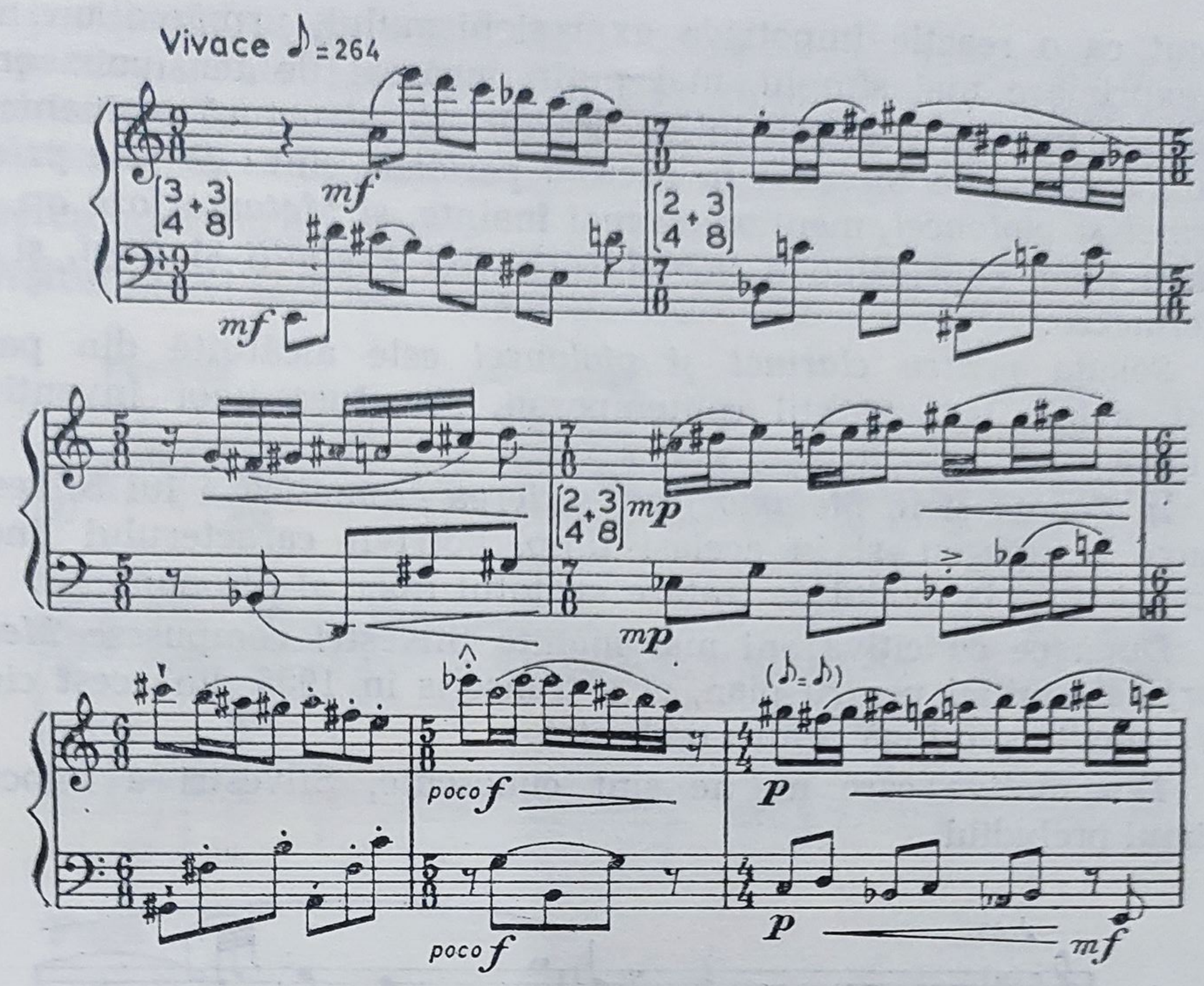
În 1934, el a compus pe melodii populare, luate tot din culegerea menţionată a lui Bartók, *Trei capricii* pentru orchestră, op. 10, lucrare care are un caracter problematic din cauza unei evidente nepotriviri între structura eminamente diatonică a melodiilor populare şi înveşmîntarea lor armonică-polifonă intens cromatică. Judecînd după cel de al treilea *Capriciu* [1] (al cărui manuscris se află în posesia noastră), lucrarea a fost scrisă iniţial pentru voce şi pian şi orchestrată ulterior.

---

[1] Este scris pe melodia nr. 44 din culegerea lui B. Bartók: *Cîntece populare româneşti din Bihor*. Ed. Acad. Rom. 1913, pag. 33.



Cele *Trei capricii* reprezintă un caz oarecum ciudat; după ce manuscrisul poartă indicația scrisă cu mîna compozitorului: opus 10, nr. 3, același „acompaniament" care în piesa menționată a servit ca susținere a melodiei populare apare, de astă dată, fără melodie populară, ca primă secțiune a părții a treia din *Sonata a due voci per clarinetto e violoncello* (fagotto), opus 13.



Intre 1934—1938, Silvestri a fost deosebit de productiv compunînd două *Concerte pentru orchestră de coarde*, un *Cvintet pentru suflători*, un *Cvintet de coarde* și o *Sonată pentru violoncel* (Premiul I Enescu) care arată o continuă creștere a tehnicii sale componistice, în același timp însă și o diversitate de influențe pe care în această perioadă de definire a personalității sale creatoare le-a avut de suferit.

Compusă în 1938, *Sonata pentru clarinet și violoncel* marchează începutul perioadei de creație camerală a lui Silvestri, cu un caracter prin excelență neoclasic, perioadă care ține pînă în 1944, anul compunerii pieselor pentru pian : *Cîntece de pustiu* și a *Cvartetului de coarde nr. 2*, deosebite de lucrările anterioare prin fondul lor emoțional plin de expresivitate.

Aici este locul să amintim că termenul de neoclasic este folosit în mod obișnuit nu numai în cazul unor lucrări scrise în formele și maniera contrapunctică a Barocului — de altminteri în creația lui Silvestri sînt numai două compoziții de acest fel — ci în sensul mai larg al concepțiilor estetice ale acelui curent care,

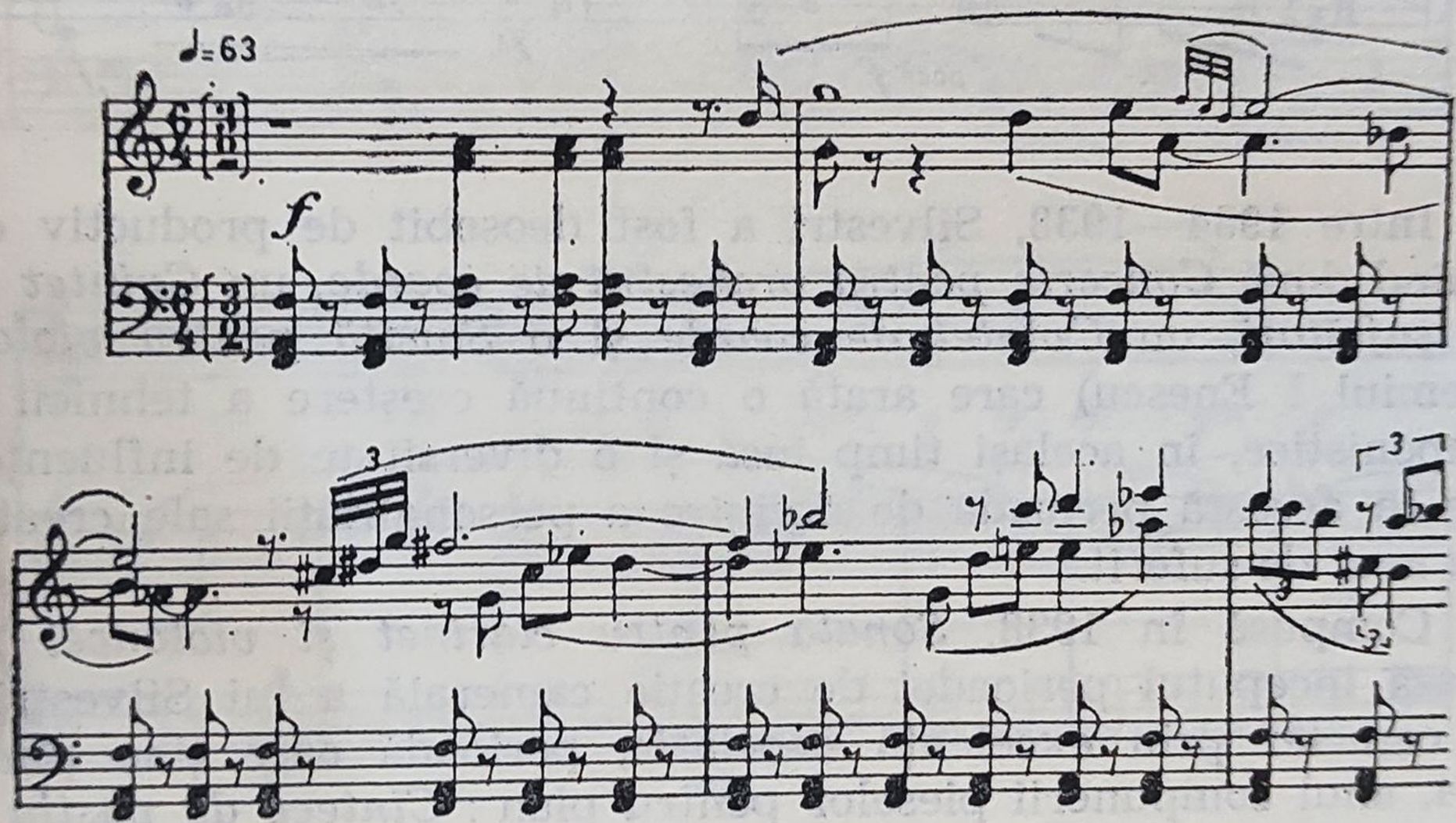
născut ca o reacţie împotriva expresionismului, urmărea un mod de exprimare mai simplu, mai puţin încărcat de tensiunea emoţională a muzicii post-romantice. Lucrări de structură eminamente polifonă scrise de Silvestri în această perioadă sînt : *Sonata pentru clarinet şi violoncel*, menţionată mai înainte, şi *Metamorfoze* op. 17, pentru pian, cuprinzînd o *Introducere*, trei *Preludii* şi *Fugi*, şi un *Intermezzo*.

Sonata pentru clarinet şi violoncel este alcătuită din patru părţi, avînd, într-un stil contemporan, structura unor invenţiuni la două voci.

În *Sonată* şi în *Metamorfoze*, scrierea cromatică a lui Silvestri ajunge la apogeu, şi în acelaşi timp, potrivit caracterului linear al muzicii, şi la modul de tratare cu totul liber al disonanţelor.

După ce cu cîţiva ani mai înainte Silvestri compusese *Metamorfozele* iniţial pentru pian, el a transcris în 1955 din acest ciclu un preludiu şi o fugă pentru orchestră.

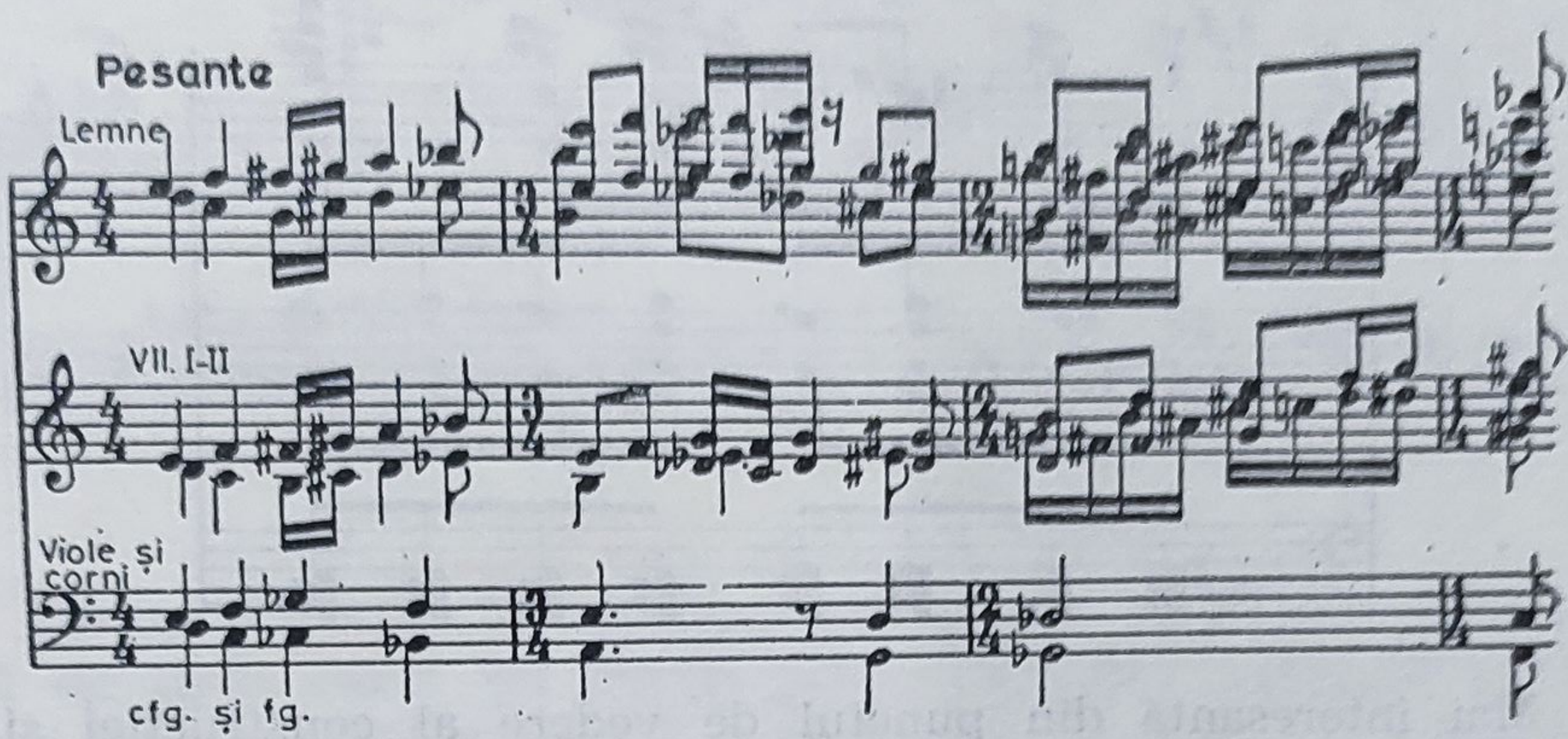
Din motive care nu ne sînt cunoscute, Silvestri a înlocuit primul preludiul



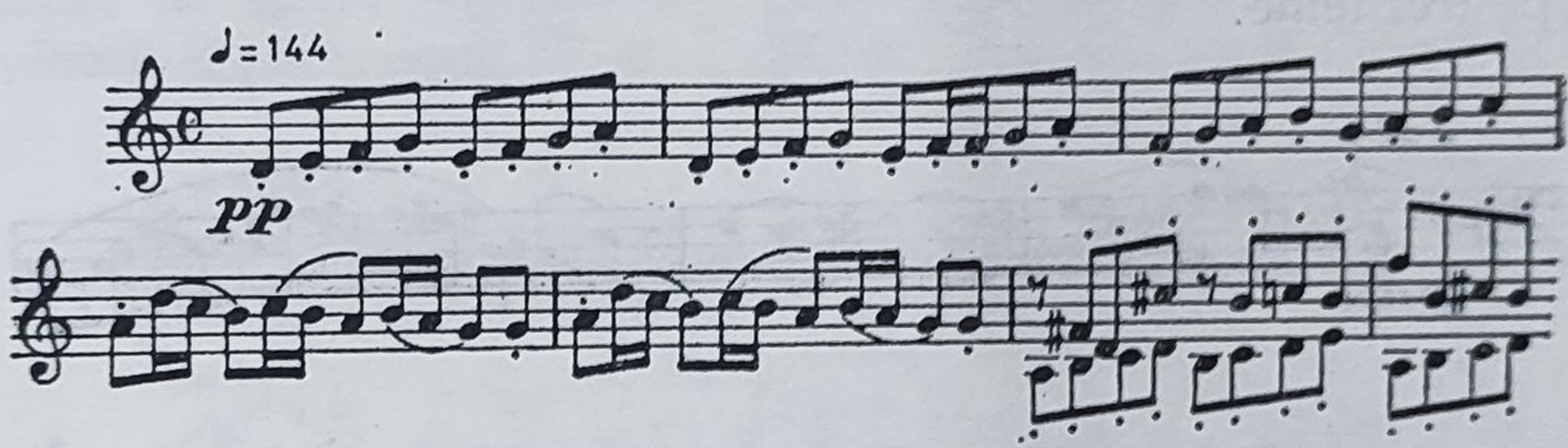
cu cel care a fost tipărit împreună cu fuga.

În mod firesc, versiunea orchestrală este de o complexitate mult mai mare decît cea compusă pentru pian, căci în forma ei orchestrată, pentru a umple spaţiul sonor al orchestrei, Silvestri a introdus cîteva voci în plus şi în afară de aceasta, el a folosit şi efecte coloristice specific orchestrale (ca de pildă în pp. 18—19

ale partiturii), în general neobișnuite în lucrări de factură polifonă. O particularitate interesantă a preludiului din punct de vedere metrico-ritmic, remarcată și de Th. Bălan (în prefața partiturii tipărite de Ed. muzicală), o constituie succesiunea constantă de măsuri cu construcții diferite $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{1}{4}$, succesiune păstrată pînă la sfîrșitul piesei fără însă a da o notă schematică muzicii.



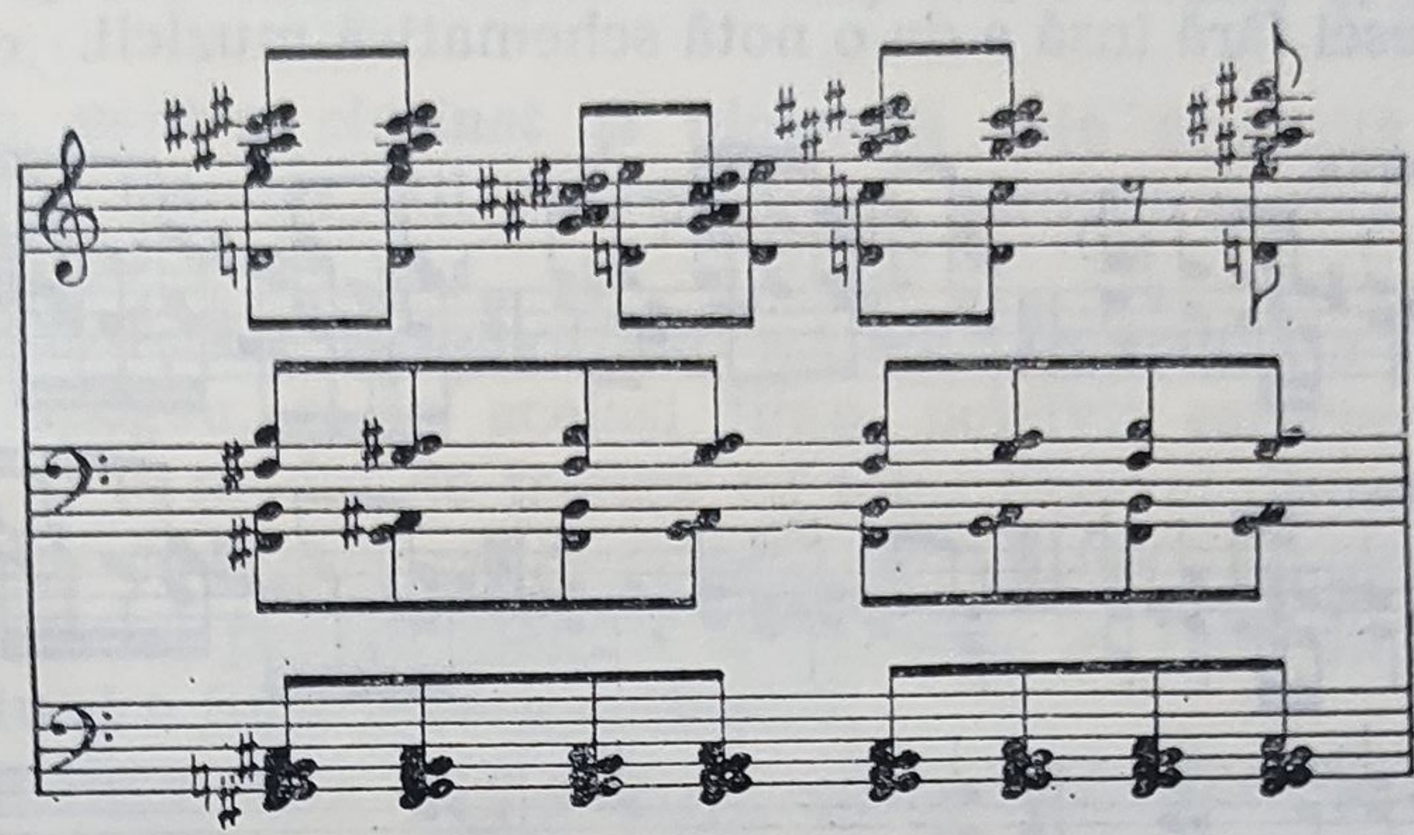
Fuga



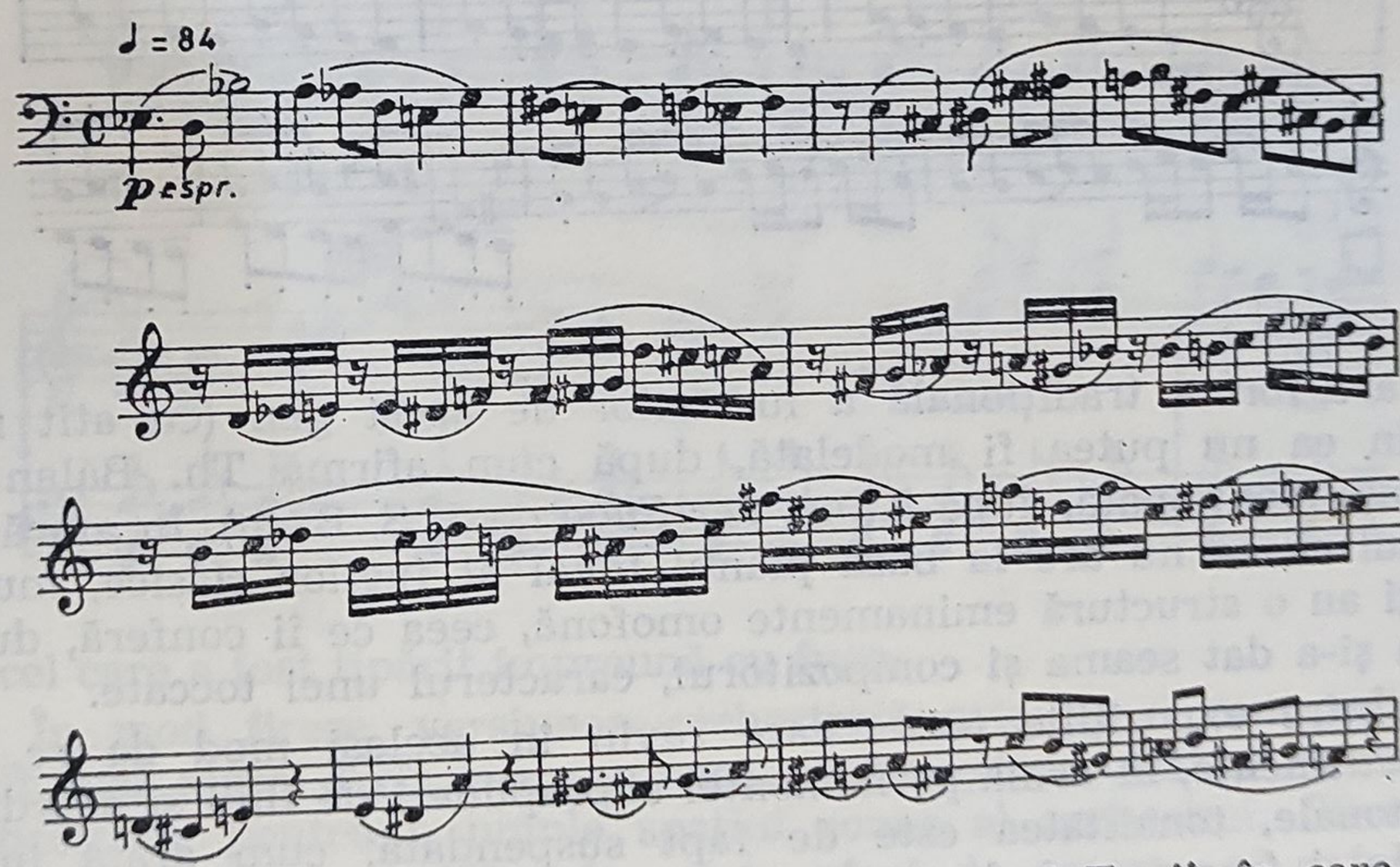
nu are forma tradițională a lucrărilor de acest gen (cu atît mai puțin ea nu putea fi modelată, după cum afirmă Th. Bălan în prefața menționată, după *Kunst der Fuge* de J. S. Bach). În afară de faptul că ea nu are la bază planul tonal al fugilor clasice, multe părți au o structură eminamente omofonă, ceea ce îi conferă, după cum și-a dat seama și compozitorul, caracterul unei toccate.

Între expozițiile temei care revin în același mod de *re*, în divertismente, în urma permanentei suprapuneri de linii și acorduri politonale, tonalitatea este de fapt suspendată, cum arată între altele și fragmentul de pe pag. 44, de la măsura a doua pînă la măsura a șasea.

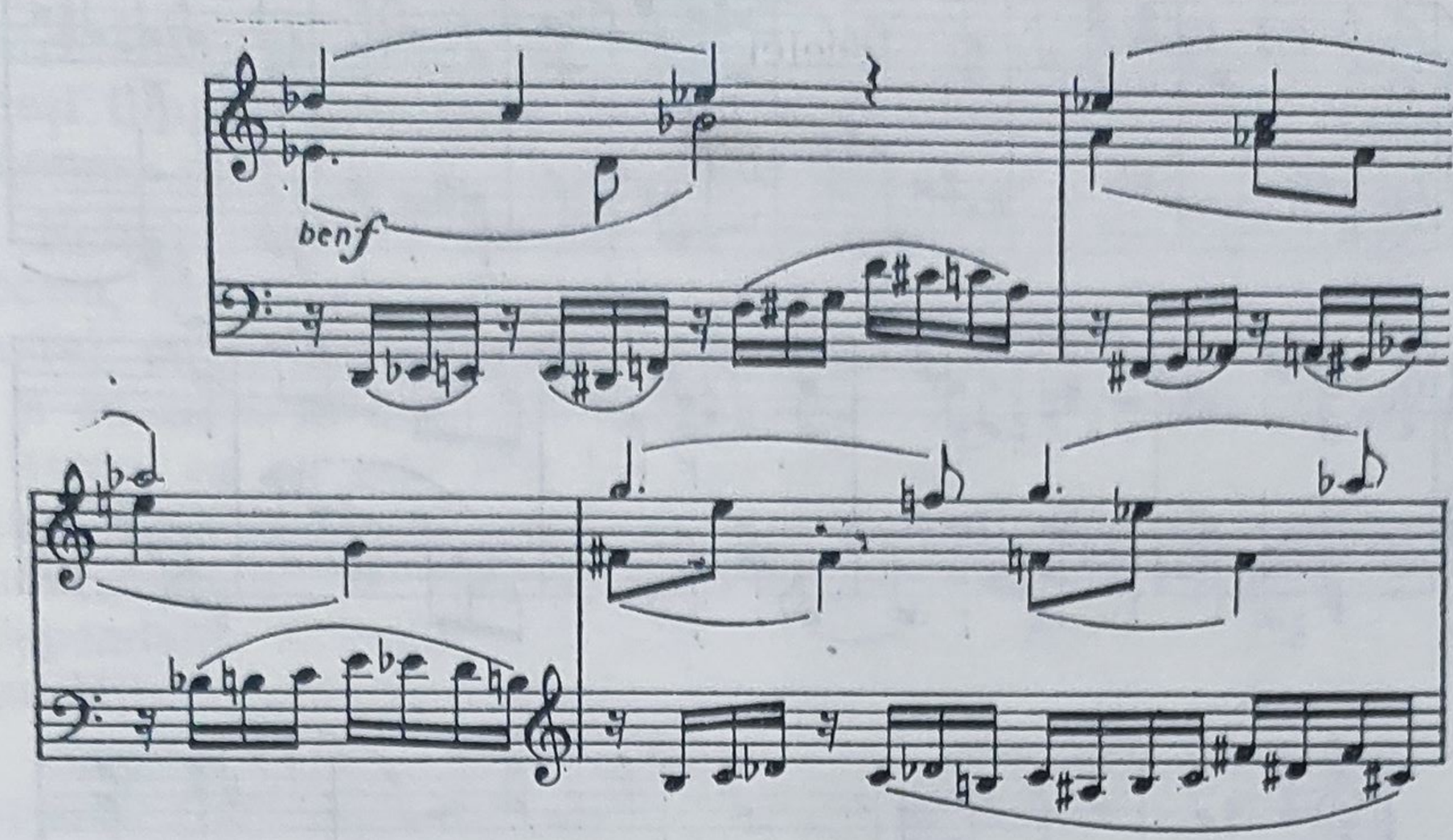
Caracterul de toccată al celei de a doua piese se datorește și procedeelor de dezvoltare, care nu sînt întemeiate pe polifonie reală, ci, exceptînd doar cîteva momente de contrast, pe ritm și conglomerate de sunete placate, executate prin participarea întregului aparat orchestral.



Mai interesantă din punctul de vedere al construcției și al scriiturii contrapunctice ni se pare Fuga a 3-a din ciclul scris pentru pian, de o construcție polifonă de mare complexitate, clădită pe trei teme.

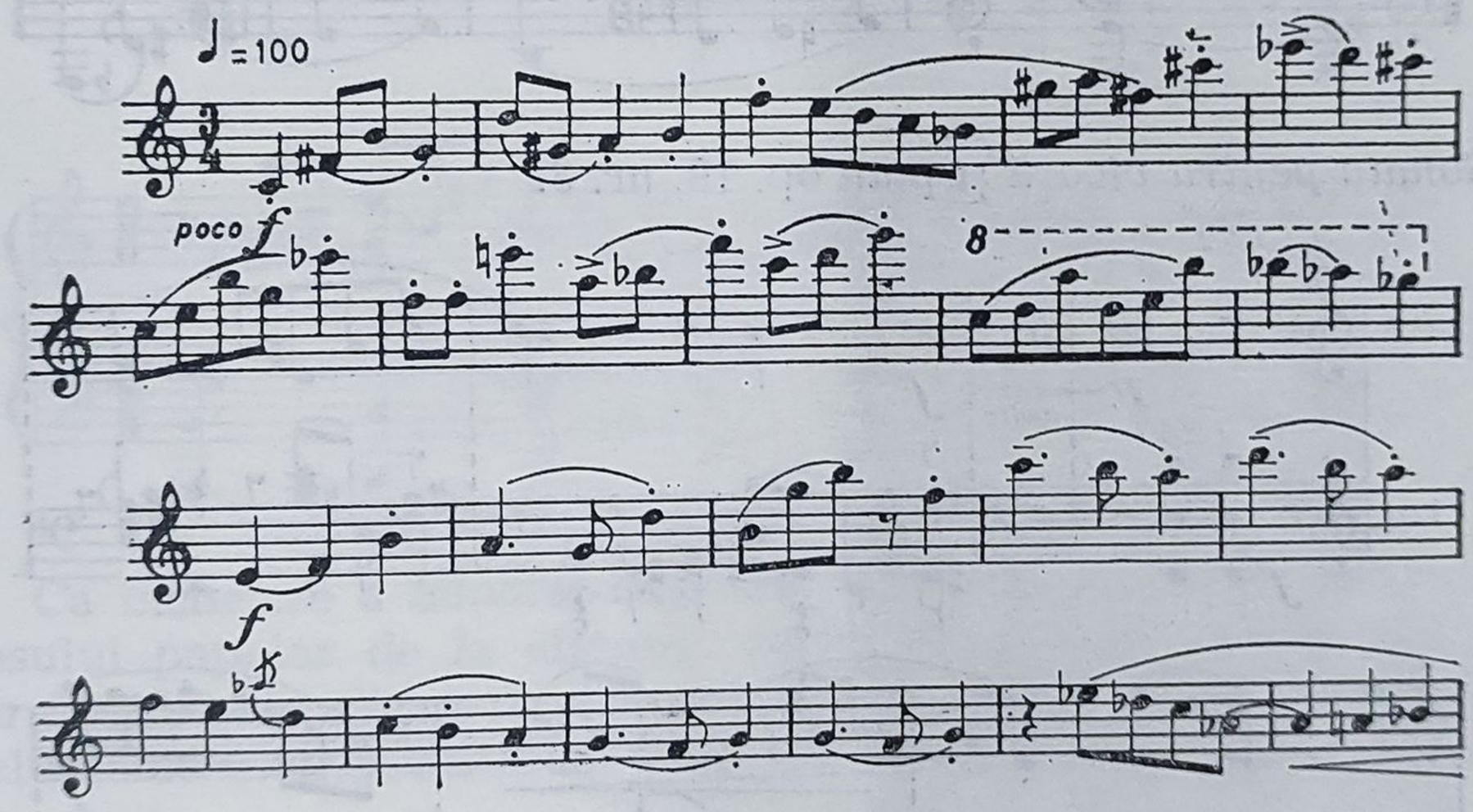


Redăm mai jos partea cu punctul culminant al Fugii, în care sînt suprapuse cele trei teme.

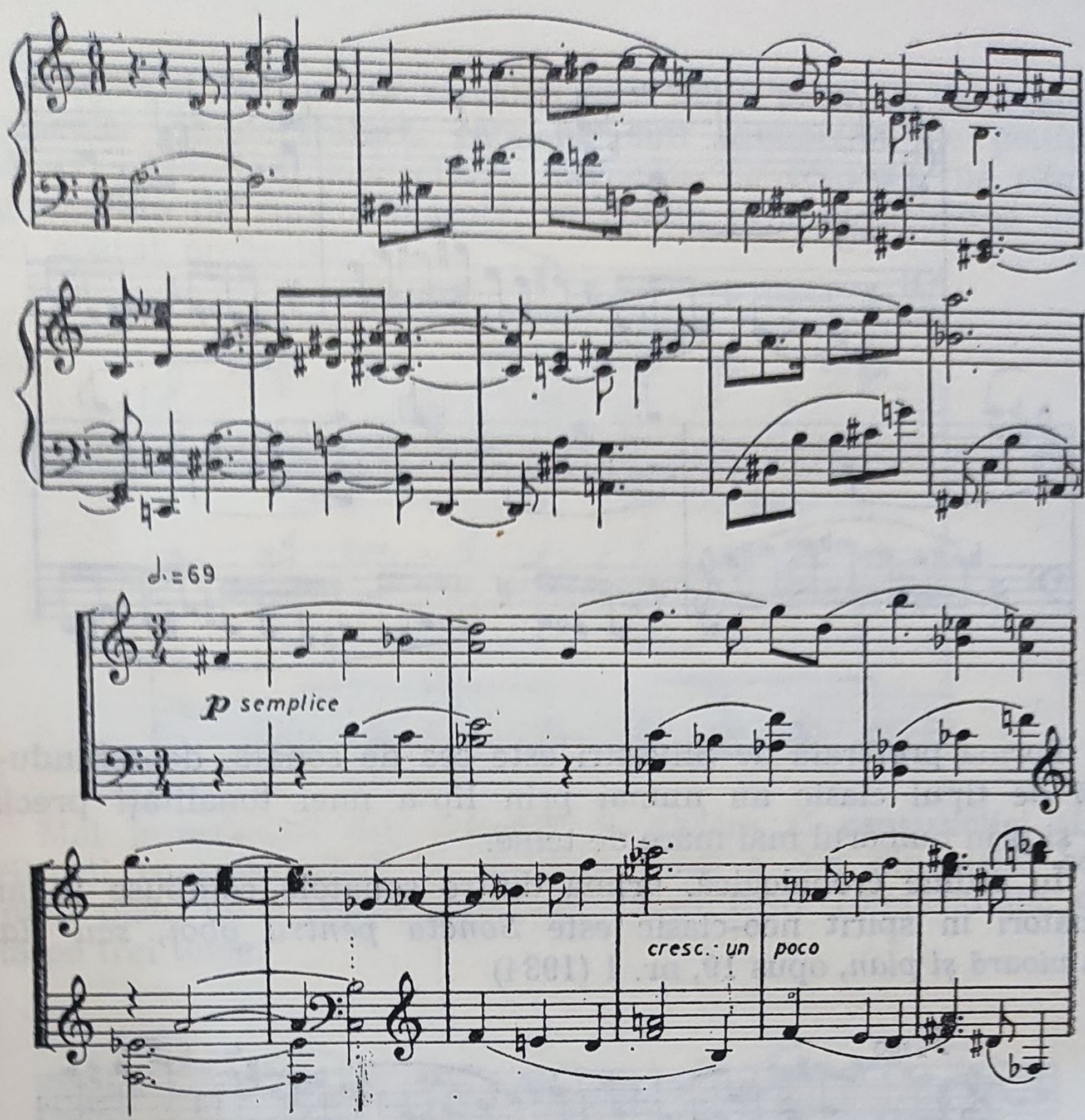


Forma preferată de Silvestri este cea de sonată, deosebindu-se însă de tipul clasic nu numai prin lipsa unei tonalităţi precise, dar şi prin numărul mai mare de teme.

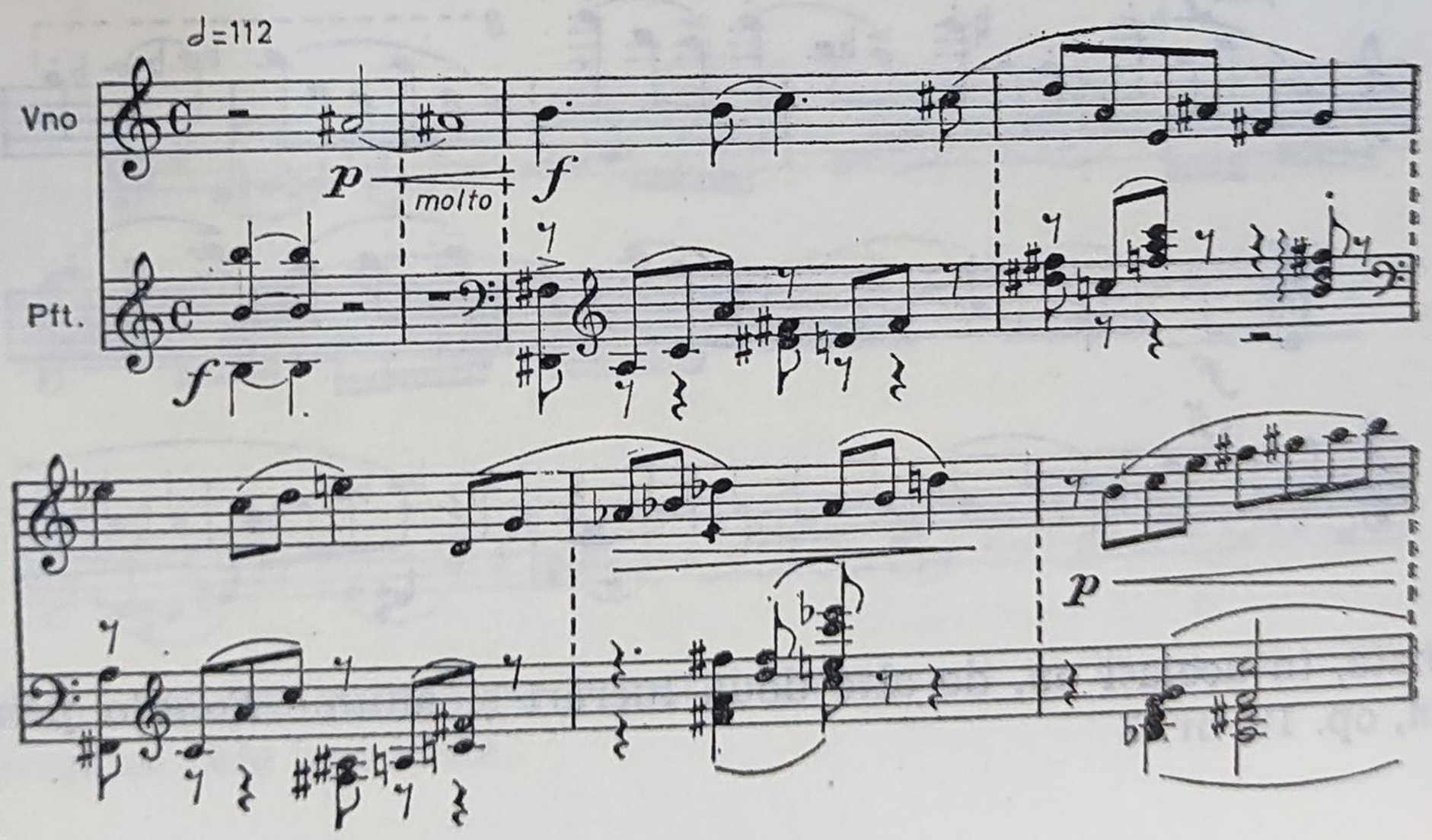
În ordine cronologică, prima dintre sonatele compuse în anii următori în spirit neo-clasic este *Sonata pentru oboi, sau flaut sau vioară şi pian*, opus 19, nr. 1 (1934)



urmată, în acelaşi an, de alte două lucrări şi anume *Sonata pentru pian*, op. 19, nr. 2



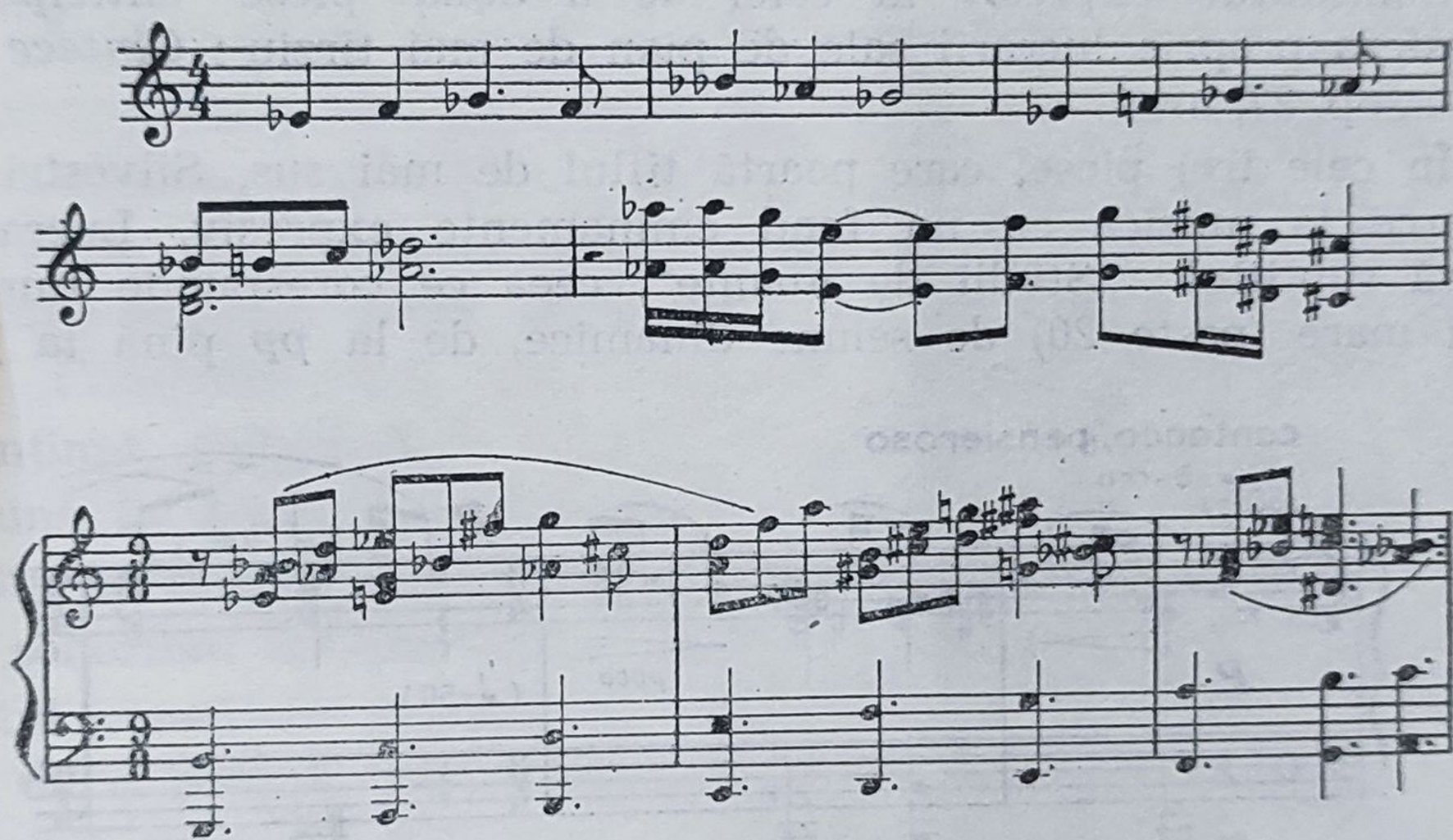
și *Sonata pentru vioară și pian* op. 19, nr. 3.



Pentru stilul acestor trei lucrări este caracteristică prezența în același timp a unor teme de structură melodică diferită, cromatică a unora, diatonică a altora, cuprinzînd mari salturi intervalice.

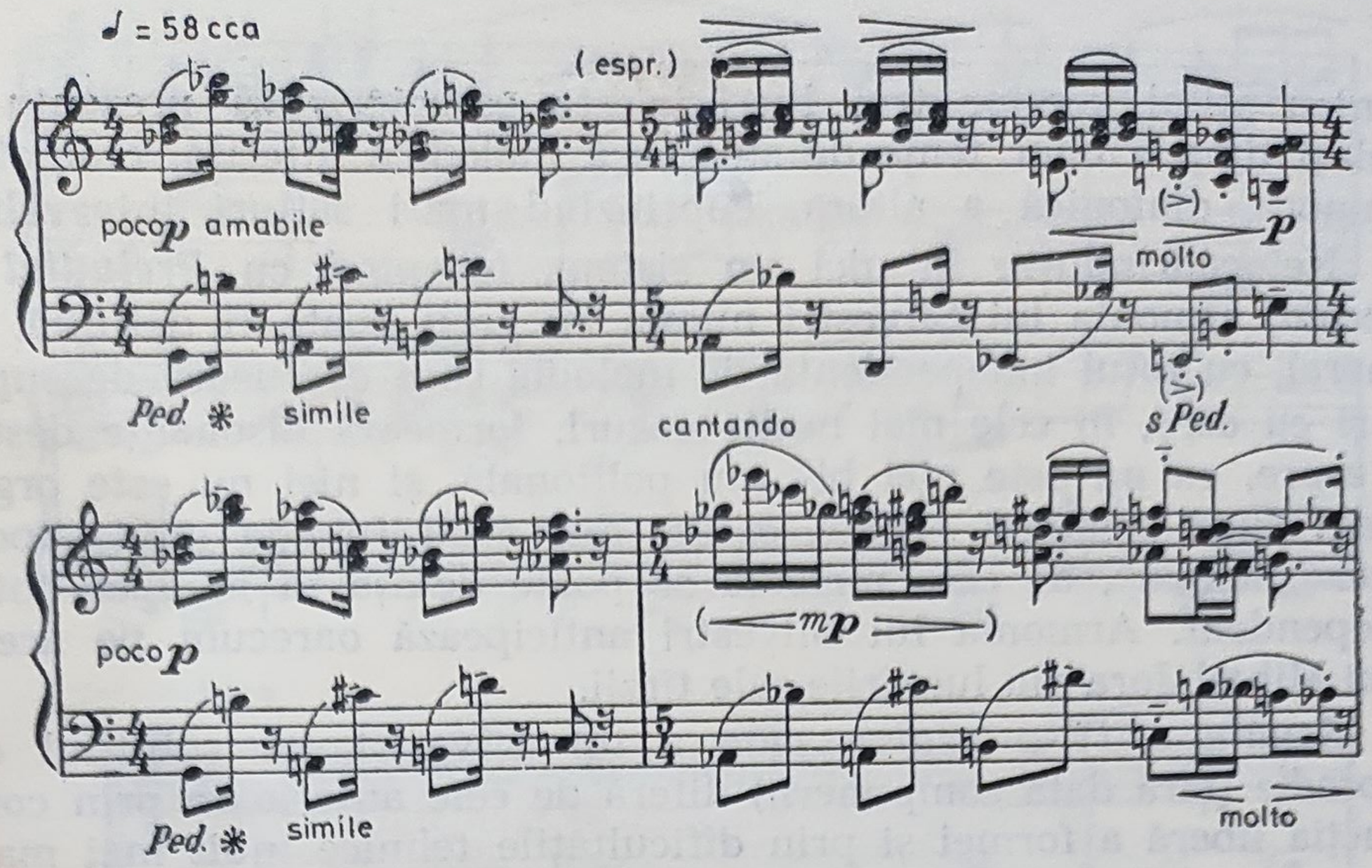
Neîncadrîndu-se în nici un sistem, începînd cu *Preludiul și Toccata*, armonia lui Silvestri numai cu greu poate fi definită. În general, cu totul independentă de melodia care evoluează deasupra ei, și cu care, în cele mai multe cazuri, formează disonanțe destul de aspre, ea nu este nici bi- sau politonală, și nici nu este organizată după principii seriale, ci are mai mult funcția unui suport sonor „neutru", de care melodia se poate detașa în mod cu totul independent. Armonia lui Silvestri anticipează oarecum pe aceea a lui Mihail Jora din lucrările sale tîrzii.

Sonata a IV-a pentru pian a lui Silvestri, cu subtitlul de *Rapsodie* (fără data compunerii) diferă de cele anterioare prin construcția liberă a formei și prin dificultățile tehnice mult mai mari impuse executantului. Iată și două teme din această lucrare :



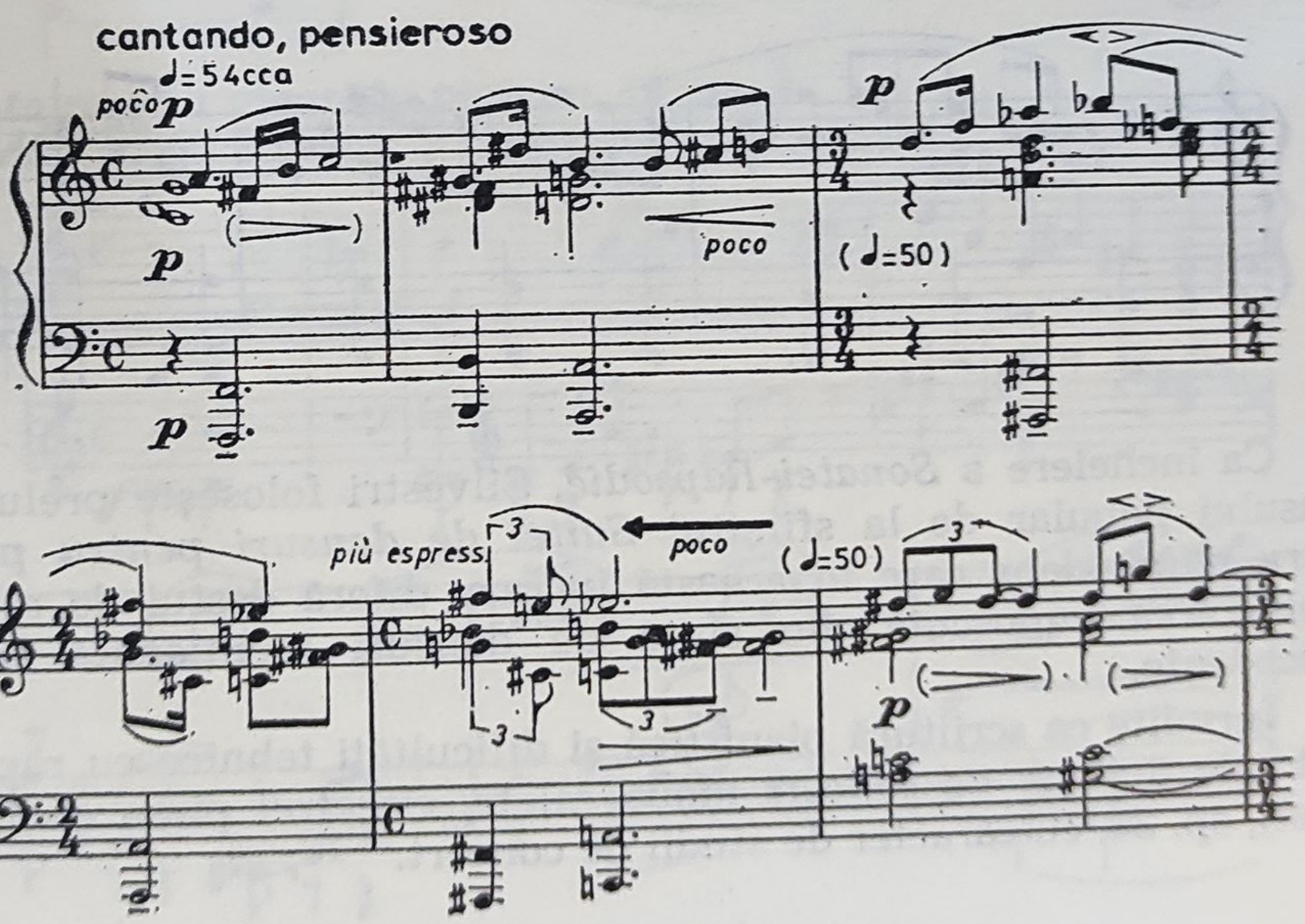
Ca încheiere a *Sonatei-Rapsodie*, Silvestri folosește prelucrarea dansului popular de la sfîrșitul *Suitei de dansuri pentru pian la patru mîini*, dans care în această lucrare diferă destul de mult de prelucrarea cunoscută din suita de dansuri menționată în cele precedente.

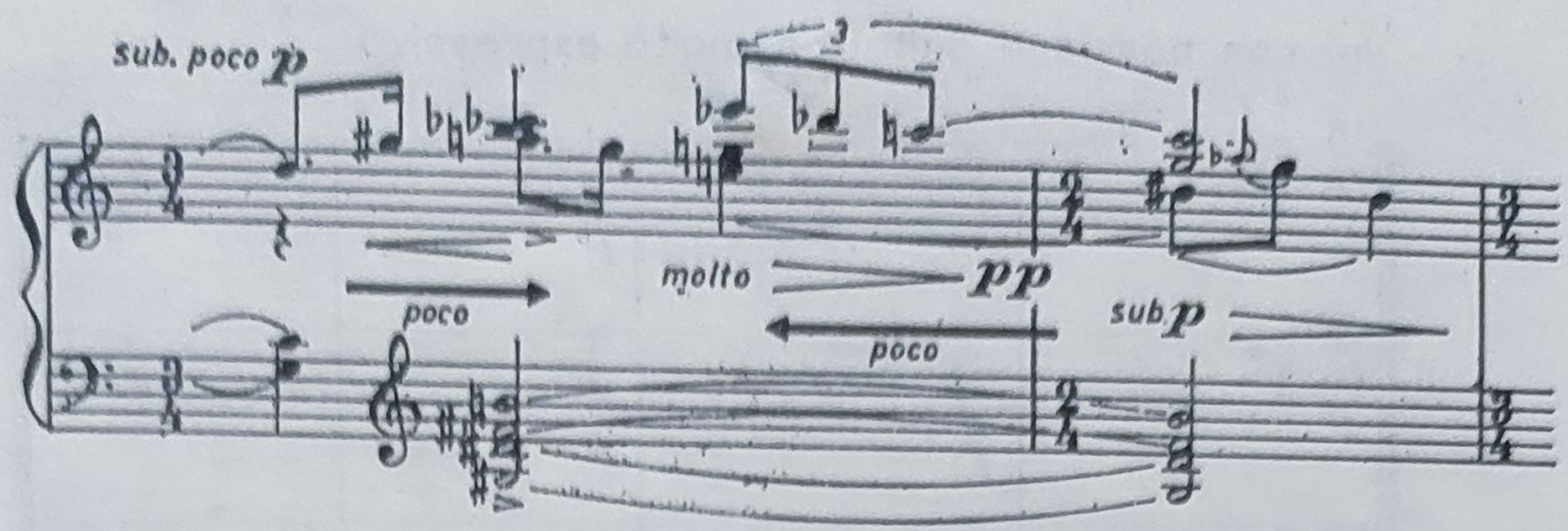
Înrudite ca scriitură pianistică și dificultăți tehnice cu rapsodia, sînt cele *6 Piese de concert* (două caiete, cîte trei piese de fiecare caiet), op. 25, cu caracter de studii de concert.



Conținutul expresiv al celei de a doua piese anticipează atmosfera proprie lucrării sale de pian de mai tîrziu : *Cîntece de pustiu*, op. 27, nr. 1.

În cele trei piese, care poartă titlul de mai sus, Silvestri se întoarce la muzica cu un fond eminamente expresiv. Lucrarea poartă subtitlul : „Studii de nuanțe", ceea ce corespunde numărului mare (peste 20) de semne dinamice, de la *pp* pînă la *fff*,



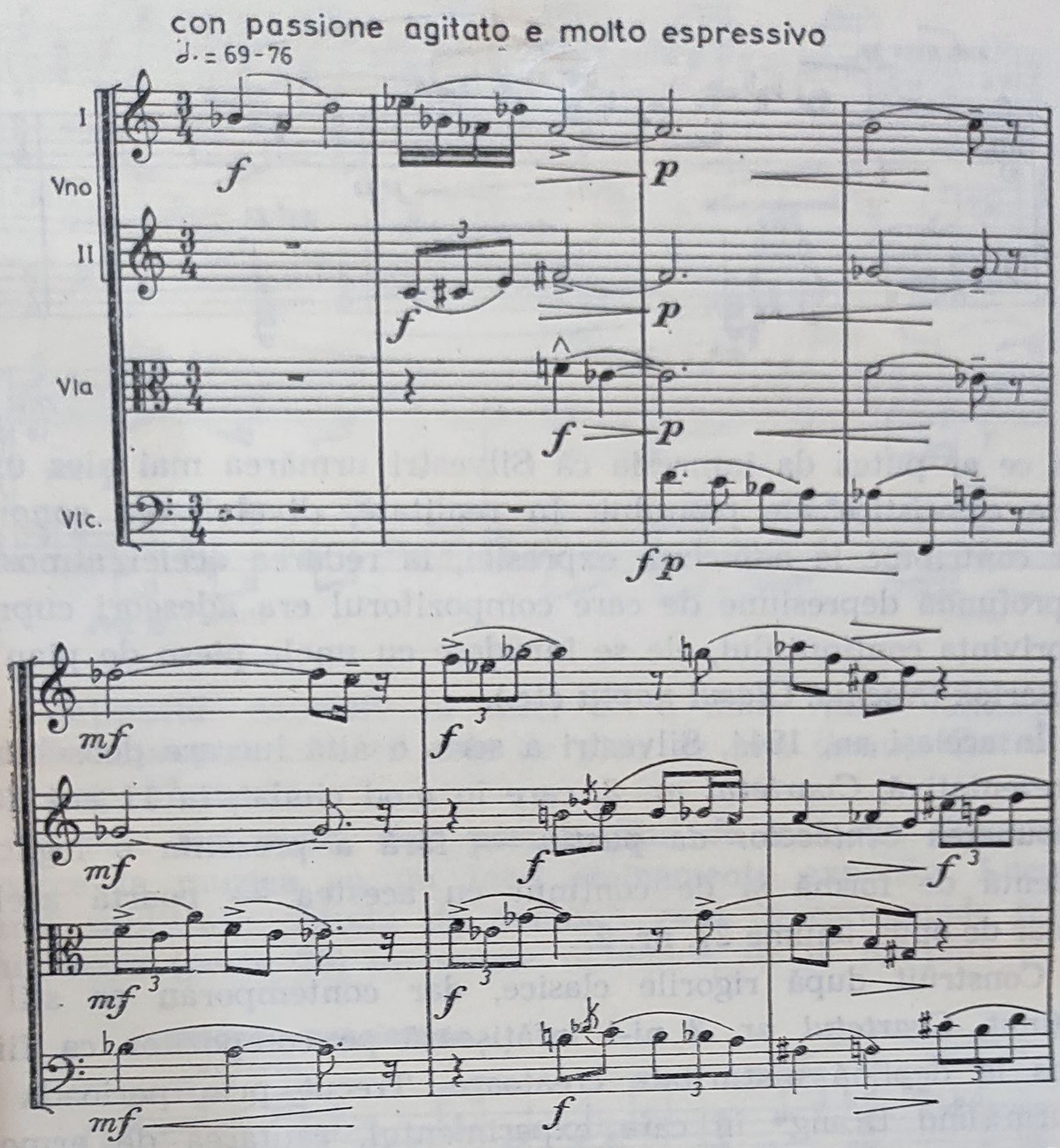


ceea ce ar putea da impresia că Silvestri urmărea mai ales unele efecte coloristice ale pianului. În realitate, diversitatea sonorităților contribuie la adîncirea expresiei, la redarea acelei atmosfere de profundă depresiune de care compozitorul era adeseori cuprins. În privința conținutului, ele se înrudesc cu unele piese de pian ale lui Bartók (*Naenia, Glasul nopții* etc.).

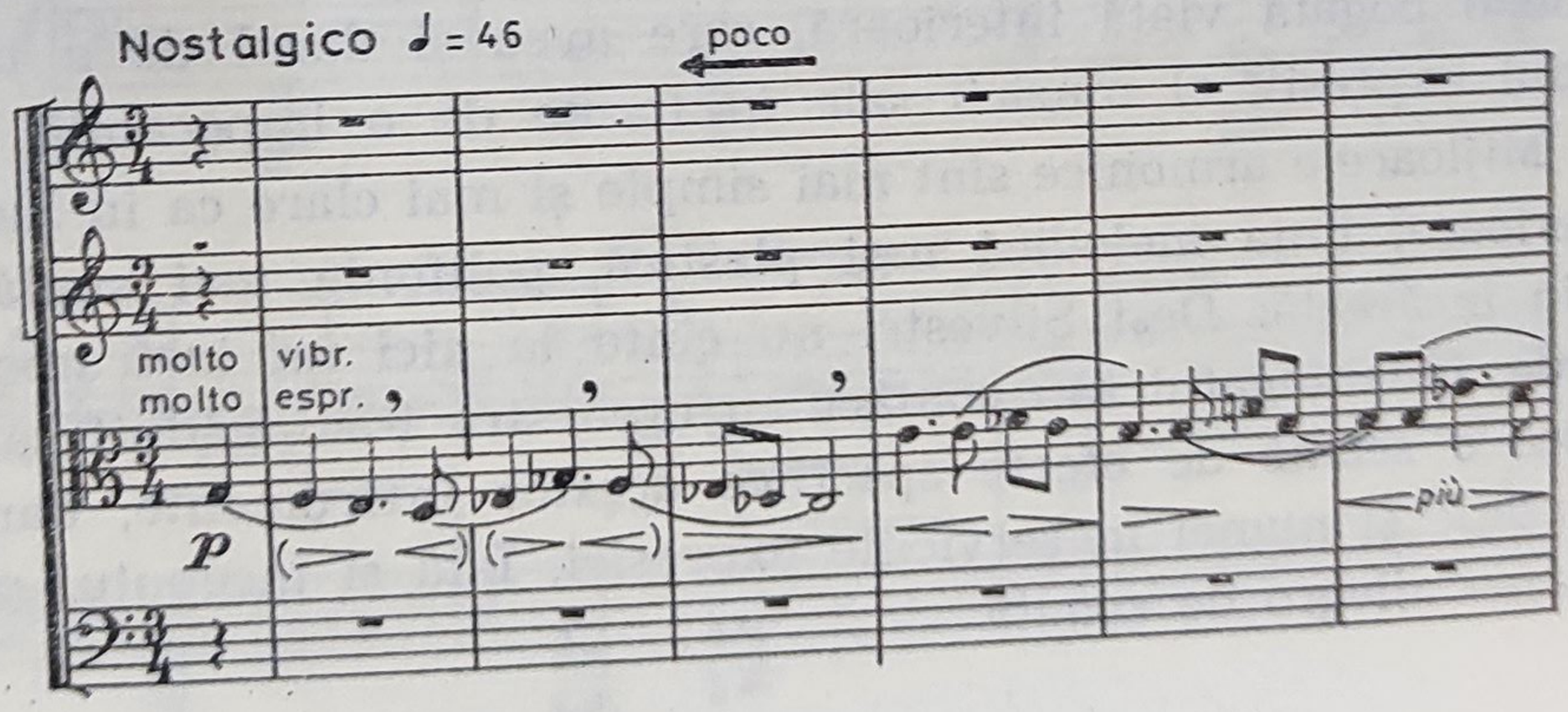
În același an, 1944, Silvestri a scris o altă lucrare deosebit de reprezentativă, *Cvartetul nr. 2*, care în mod ciudat, la 11 ani după compunerea *Cîntecelor de pustiu* — fără a prezenta o legătură evidentă de formă și de conținut cu acestea — poartă același număr de opus, anume 27, nr. 2.

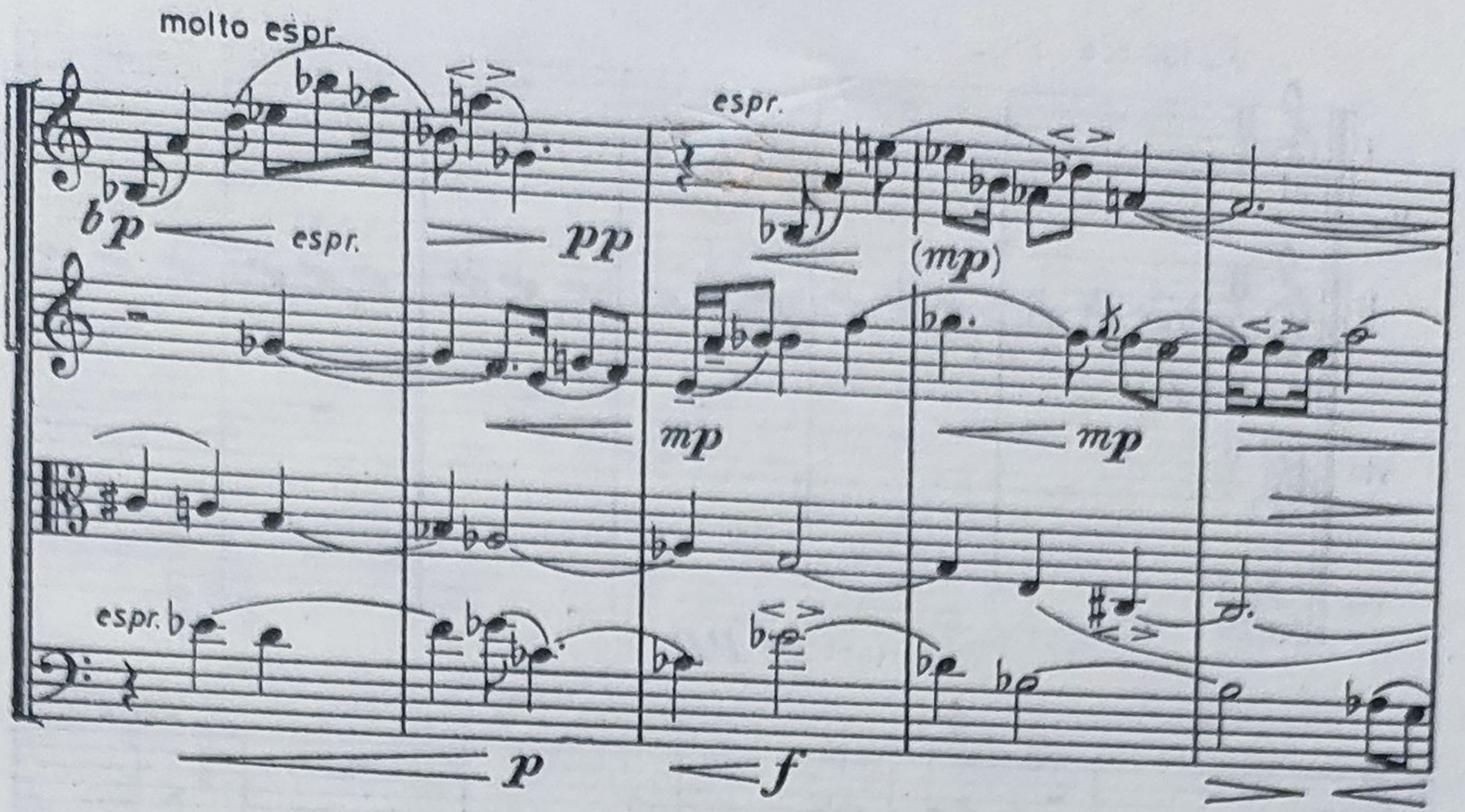
Construit după rigorile clasice, dar contemporan ca stil și conținut, *Cvartetul nr. 2* ni-l înfățișează pe compozitor ca fiind ajuns la deplină maturitate creatoare. Trecut prin perioada de „Sturm und Drang" în care experimentul, căutarea de armonii și sonorități inedite stăteau adeseori la baza actului creator, cvartetul constituie confesiunea unui muzician de mare sensibilitate și de o bogată viață interioară, care avea și darul de a tălmăci fondul expresiv al muzicii sale în forme de o impecabilă logică.

Mijloacele armonice sînt mai simple și mai clare ca în lucrările anterioare, linia melodică mai plastică, polifonia mai suplă, mai puțin încărcată. Deși Silvestri nu cînta la nici un instrument cu coarde, îndelungatul său contact cu orchestra i-a îngăduit să folosească o seamă de efecte specifice acestor instrumente, dar fără ostentație și numai în serviciile expresiei. Iată și începutul primei părți — allegro de sonată

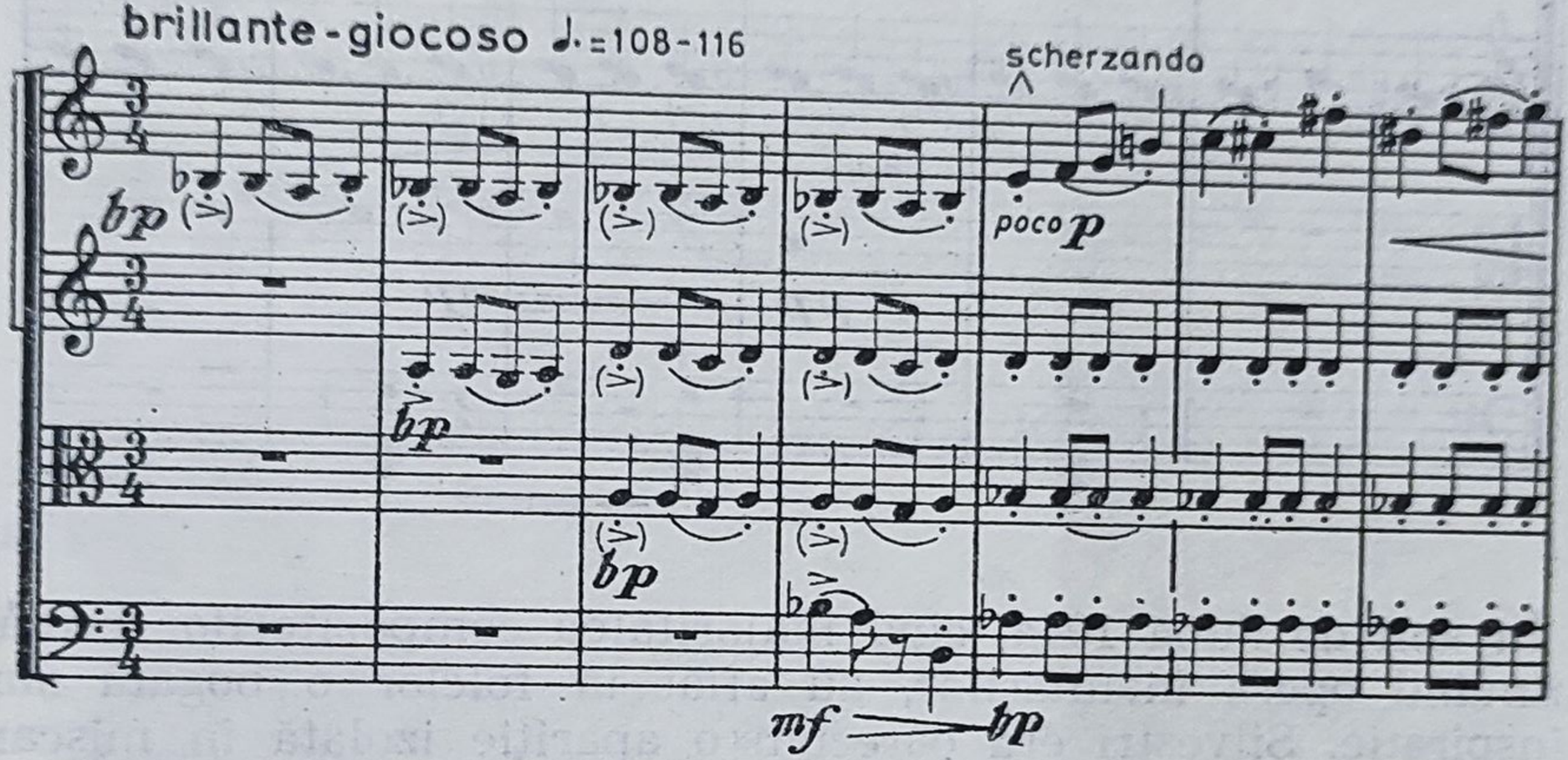


— și celei de a treia părți, *Adagio*, un admirabil cînt nostalgic:





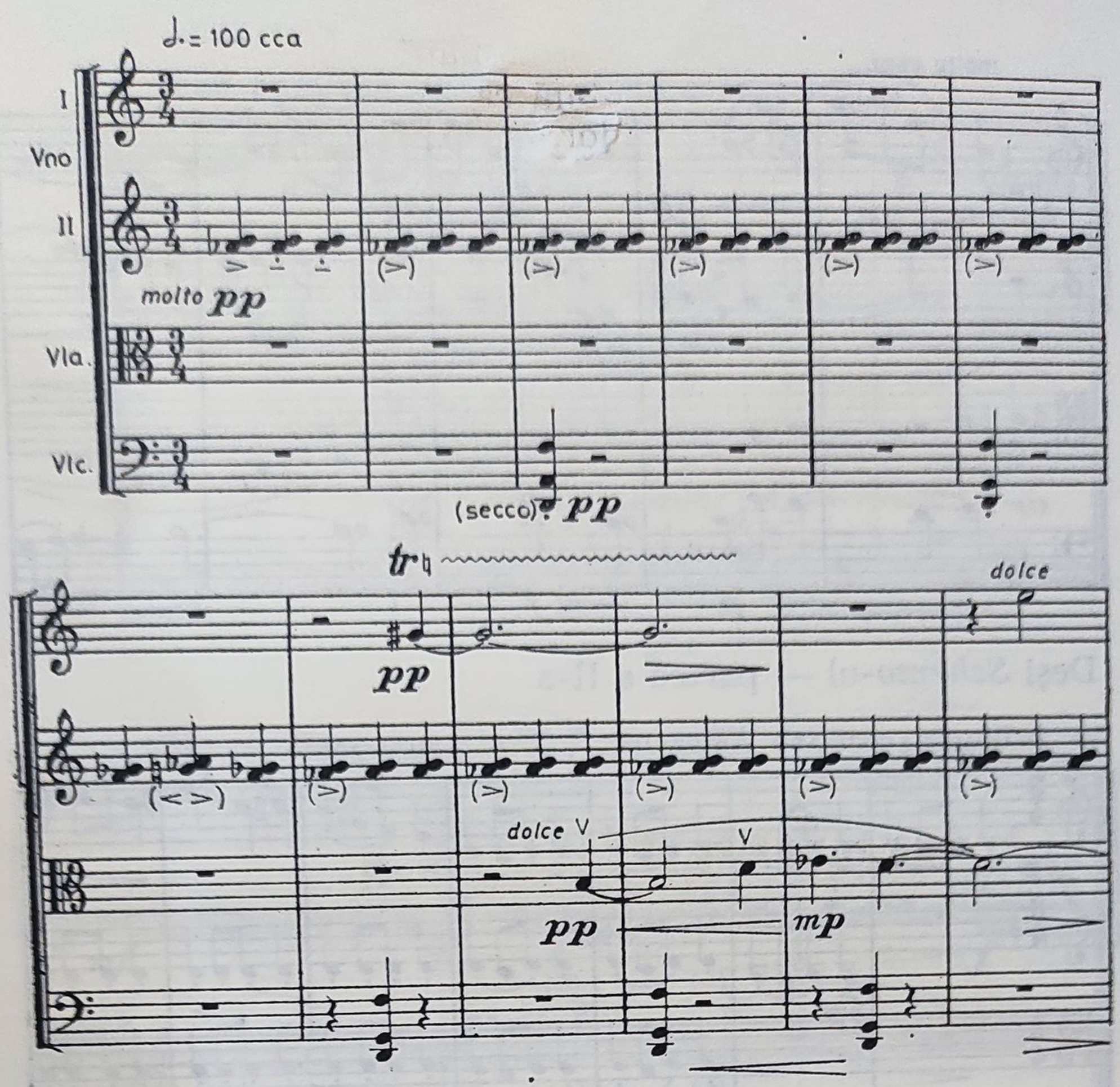
Deși *Scherzo*-ul — partea a II-a



și finalul diferă oarecum ca structură melodică, fiind mai diatonică — aceasta nu este totuși în detrimentul unității stilistice a cvartetului, una dintre cele mai valoroase lucrări de acest gen în muzica românească.

Unei comenzi a Fondului muzical al Uniunii compozitorilor i se datorește un alt cvartet într-o singură parte, în caracterul unui *Scherzo*, care, după indicațiile date de Silvestri, figurează ca opus 27, nr. 3, iar anul compunerii, 1952.

Stilul celor două cvartete diferă destul de mult. Pentru prima dată în creația lui Silvestri se simte, în ceea ce privește structura melodică, armonică și ritmică a acestei lucrări, influența lui Bartók.

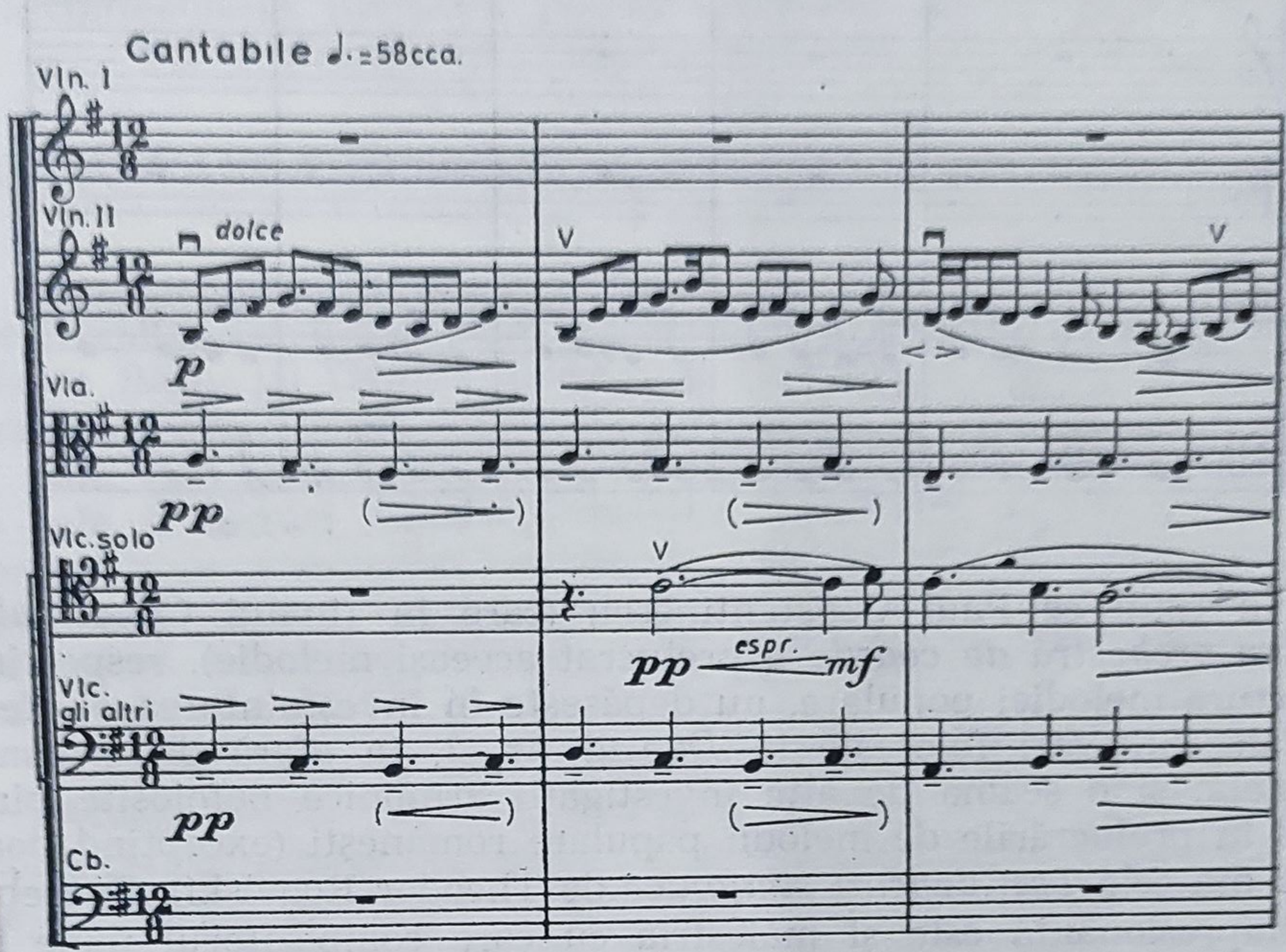


În anii de după 1944, cînd majoritatea compozitorilor români, continuînd opera înaintașilor, au aflat în folclor o bogată sursă de inspirație, Silvestri era oarecum o apariție izolată în mișcarea muzicală românească a vremii, manifestînd doar sporadic un interes pentru muzica populară. Că a putut crea și pe baza folclorului lucrări de valoare deosebită, o dovedesc cele *Trei piese pentru orchestră de coarde* (1950), printre cele mai de seamă lucrări românești bazate pe prelucrarea de melodii populare. Și această lucrare își datorează existența unei comenzi a Fondului muzical al Uniunii compozitorilor.

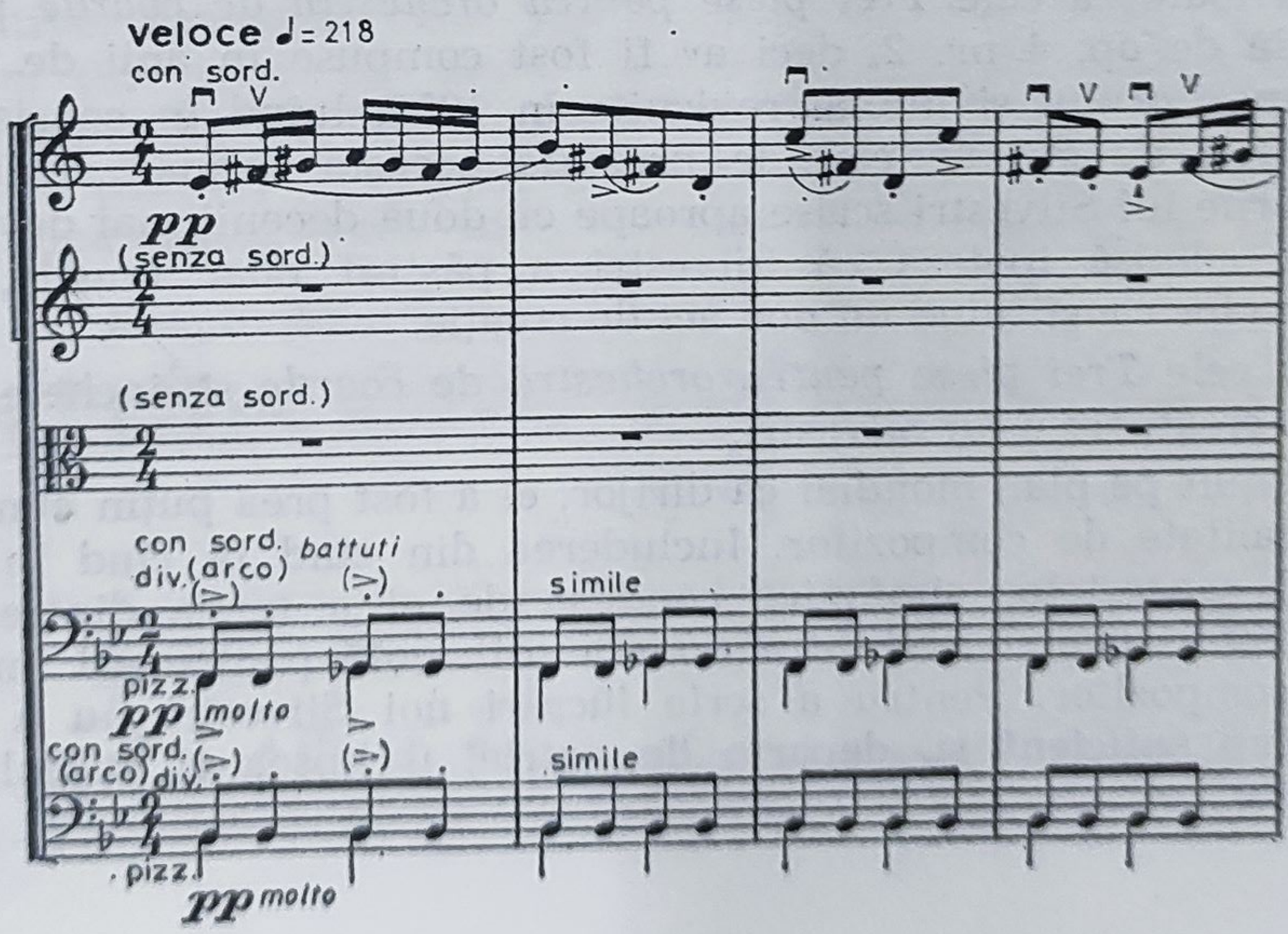
Prima dintre cele trei piese (dintre care două au caracter de dans, iar cea de la mijloc, unul „doinit") este precedată de o scurtă introducere, melodia ei fiind inventată în spiritul cîntecelor din Bihor, după care urmează piesa propriu-zisă, un dans autentic popular din aceeași regiune, care, revenind de mai multe ori într-o formă variată, alcătuiește aproximativ forma unui rondo.

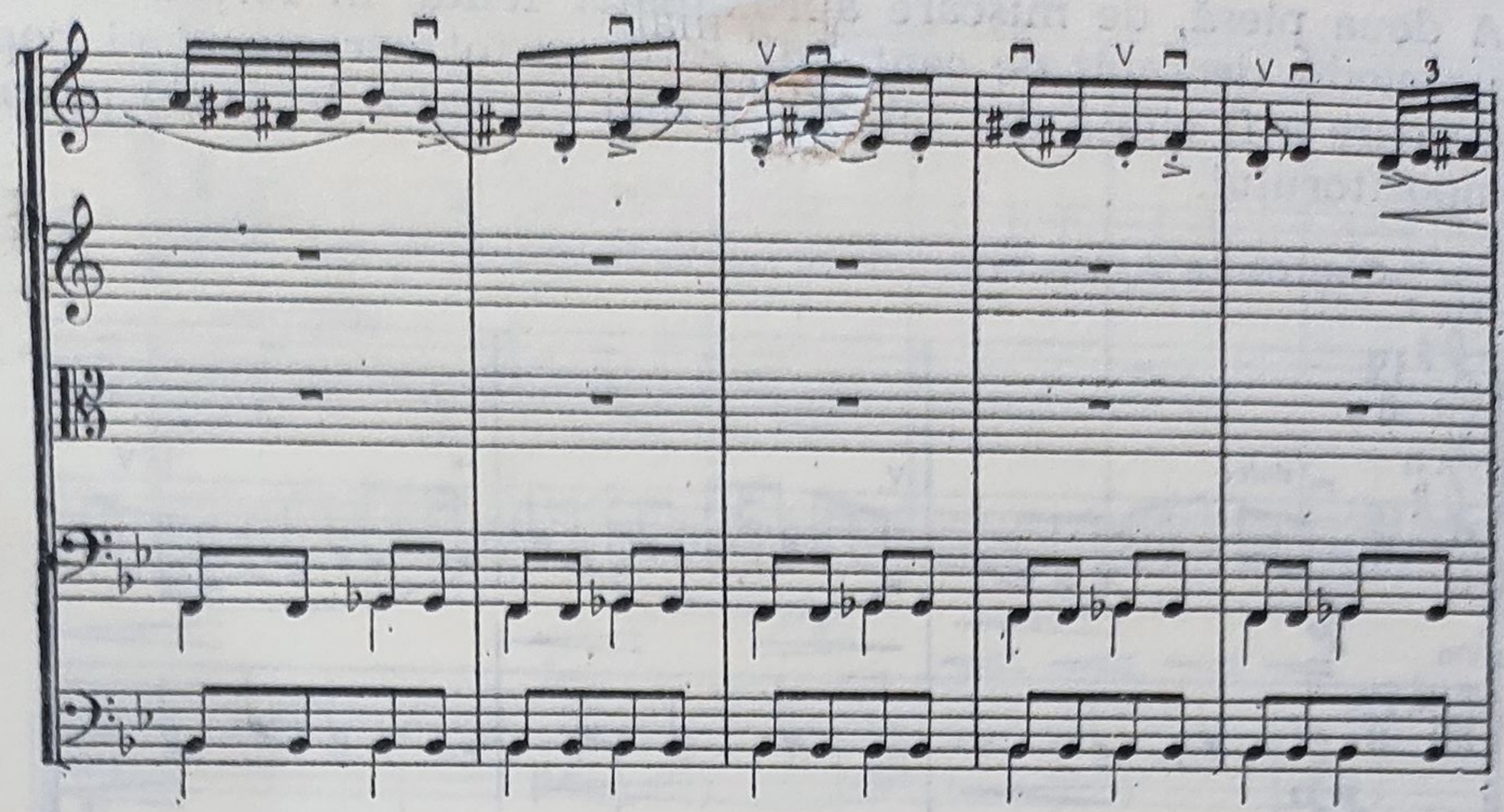
Un efect armonic deosebit îl obține compozitorul prin frecventa folosire a unor suprapuneri bitonale.

A doua piesă, de mişcare aproximativ lentă, în formă de lied, are o melodie deosebit de cantabilă care, cu tot caracterul ei popular, nu pare a fi citată din folclor, ci mai curînd o invenţie proprie a compozitorului.



Interesant din punct de vedere armonic este începutul celui de-al treilea dans de structură bitonală.





În timp ce Paul Constantinescu (care în finalul *Concertului pentru orchestră de coarde* a prelucrat aceeași melodie), respectînd structura melodiei populare, nu depășește în înveșmîntarea ei sfera modală, Silvestri folosește în *Dansul nr. 3*, în afară de armonie bitonală, și o seamă de alte investigații armonice nefolosite pînă la el în prelucrările de melodii populare românești (exceptînd doar nr. 2 din cele *Trei dansuri simfonice* de Theodor Rogalski). Deosebit de impresionantă este și măiestria cu care compozitorul pune în valoare toate resursele coloristice și diversitatea combinațiilor de sonoritate ale orchestrei de coarde.

Cu toate că cele *Trei piese pentru orchestră de coarde* poartă indicația de op. 4 nr. 2, deci ar fi fost compuse în anii de debut ai compozitorului și numai revizuite în 1950, luînd în considerare deosebirile de stil pe care le prezintă această formă „revizuită" și lucrările lui Silvestri scrise aproape cu două decenii mai devreme, trebuie admisă ipoteza că Silvestri a păstrat doar temele, prelucrarea lor constituind un nou act de creație.

Cu cele *Trei piese pentru orchestră de coarde* se încheie activitatea creatoare a lui Silvestri.

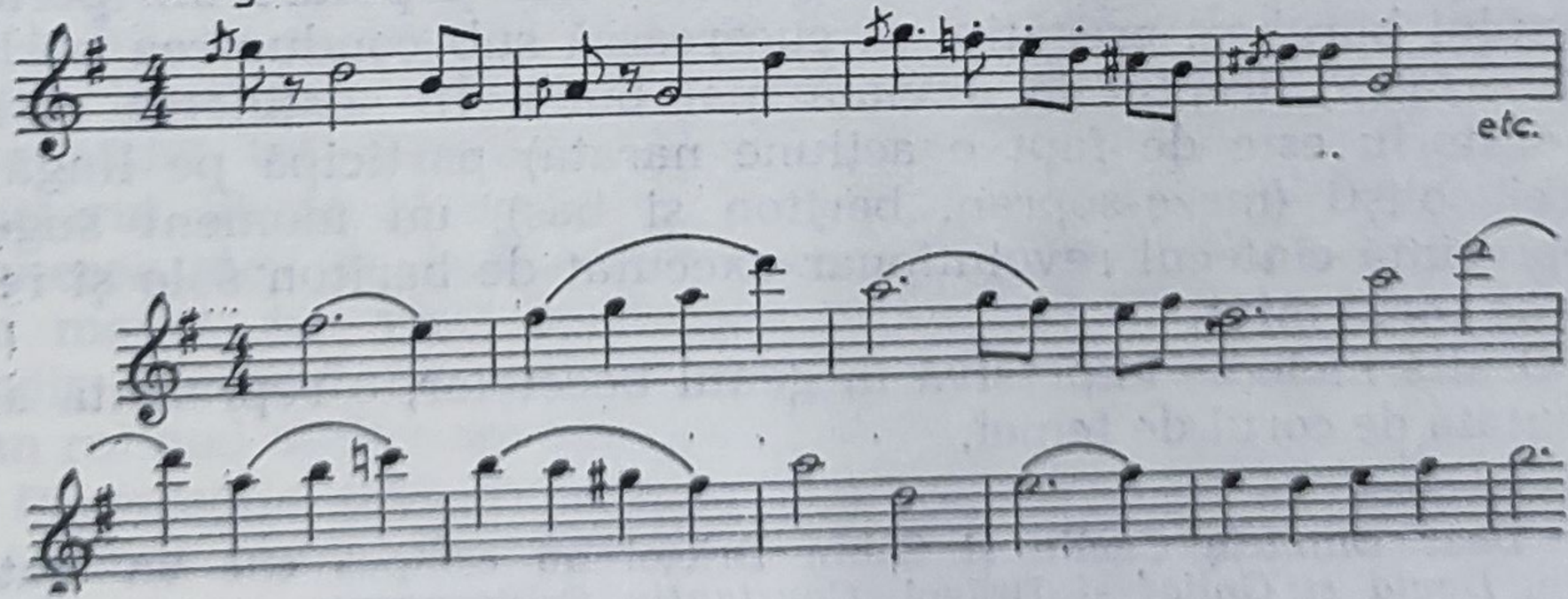
Prețuit pe plan mondial ca dirijor, el a fost prea puțin cunoscut și în calitate de compozitor. Includerea din cînd în cînd în programul concertelor simfonice conduse de el a uneia dintre cele două lucrări pentru orchestră nu era suficientă pentru a-l impune și ca compozitor. Pentru a scrie lucrări noi Silvestri nu a avut nici timp suficient și, departe de patrie, îi lipsea și stimulentul necesar.

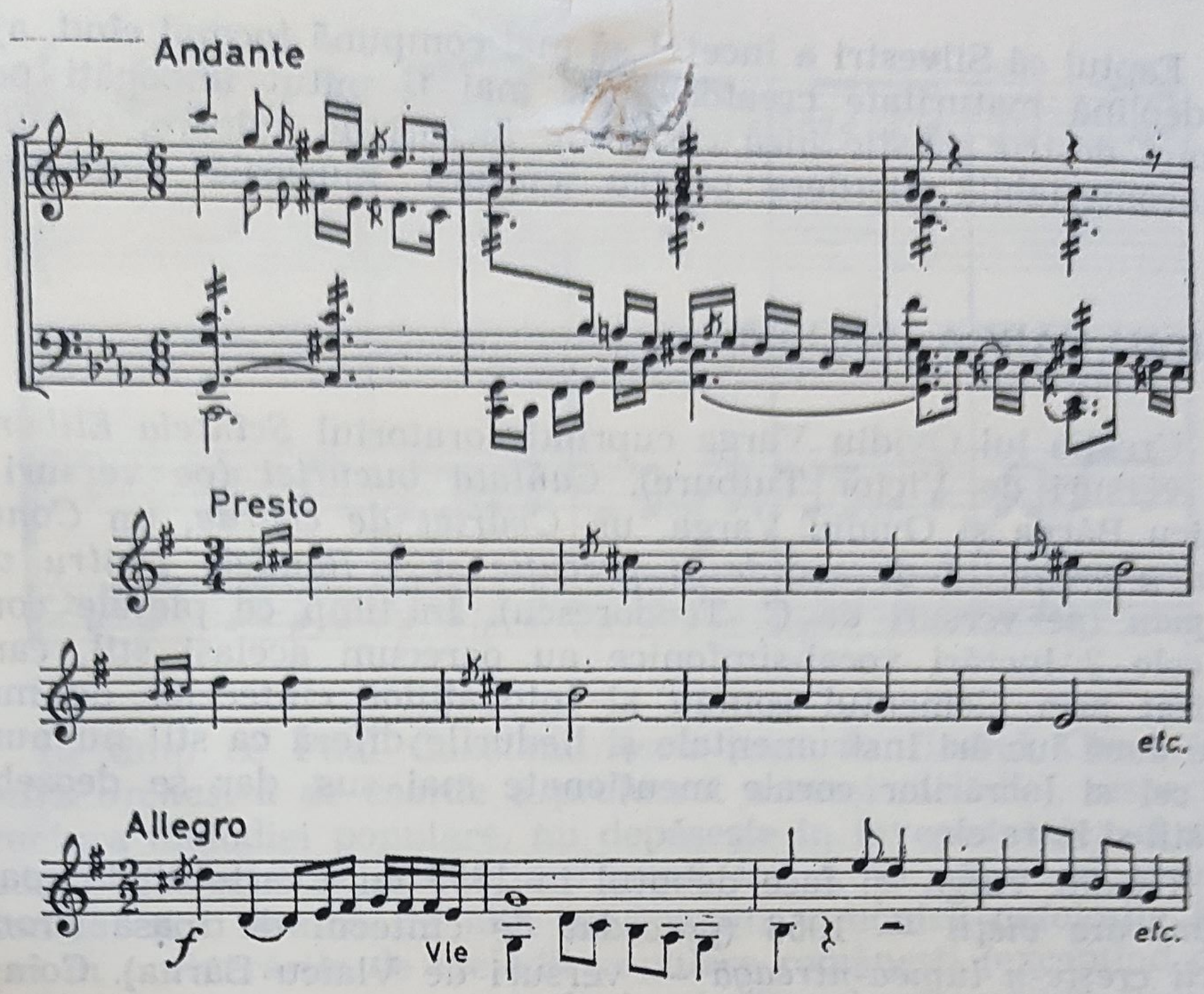
Faptul că Silvestri a încetat să mai compună tocmai cînd, ajuns la deplină maturitate creatoare, ar mai fi putut îmbogăți patrimoniul nostru artistic încă cu multe lucrări de valoare, constituie o incontestabilă pierdere pentru cultura muzicală românească.

OVIDIU VARGA (5.X.1913)

Creația lui Ovidiu Varga cuprinde oratoriul *Scînteia Eliberării* (pe versuri de Victor Tulbure), *Cantata bucuriei* (pe versuri de Vlaicu Bârna și Ovidiu Varga, un *Cvartet de coarde*, un *Concert pentru orchestră de coarde și percuție* și *4 Rondele pentru voce și pian* (pe versuri de C. Teodorescu). În timp ce piesele corale și cele 2 lucrări vocal-simfonice au oarecum același stil, caracterizat prin elementul comun al intonațiilor cîntecelor de masă, cele două lucrări instrumentale și liedurile diferă ca stil nu numai de cel al lucrărilor corale menționate mai sus, dar se deosebesc ca stil și între ele.

Ovidiu Varga își face debutul în 1953 cu Cvartetul de coarde *Primăvara vieții* — 1953 (precedat de cîntecul de masă *Frontul păcii crește-n lumea-ntreagă* — versuri de Vlaicu Bârna). Compus la mai mulți ani după terminarea Conservatorului din Iași, acest cvartet nu pare a fi prima lucrare de complexitate mai mare a compozitorului, ci trebuie să fi fost precedat de alte lucrări pe care autorul lor probabil nu le-a considerat încă suficient de reprezentative. Limbajul celor patru părți ale cvartetului — I. *Construim* (în formă de sonată bitematică), II. *Cuvinte din bătrîni* (lied tripartit), III. *Cuvînt înnoitor* (Scherzo), IV. *Frumoasă e viața, prieteni* (Rondo) — este în mod evident influențat de muzica populară după cum se poate constata și din temele lucrării.





În structura melodică predomină cînd tonalitatea majoră cînd cea minoră, inflexiuni modale făcîndu-se doar pe alocuri simțite. Potrivit structurii eminamente diatonice a melodiei, suportul armonic este simplu și clar, dinamizat cîteodată printr-o transparentă scriitură contrapunctică, ce în următoarea lucrare instrumentală va deveni mult mai densă.

Oratoriul a fost scris în 1954, într-o perioadă în care genul vocal-simfonic a cunoscut o deosebită înflorire, mulți compozitori simțindu-se atrași de acest gen, în perioada antebelică numai puțin cultivat la noi [1]. După cum arată și titlul, textul oratoriului are ca subiect nemulțumirea crescîndă a maselor populare din perioada regimului burghez, pregătite să cucerească sub conducerea partidului libertatea, dreptul la o viață mai bună. În susținerea acțiunii (un oratoriu este de fapt o acțiune narată) participă pe lîngă cor și trei soliști (mezo-sopran, bariton și bas), un moment sugestiv îl reprezintă cîntecul revoluționar executat de bariton solo și reluat apoi de corul mixt.

O altă melodie expresivă în genul bocetelor, o reprezintă aceea executată de corul de femei.

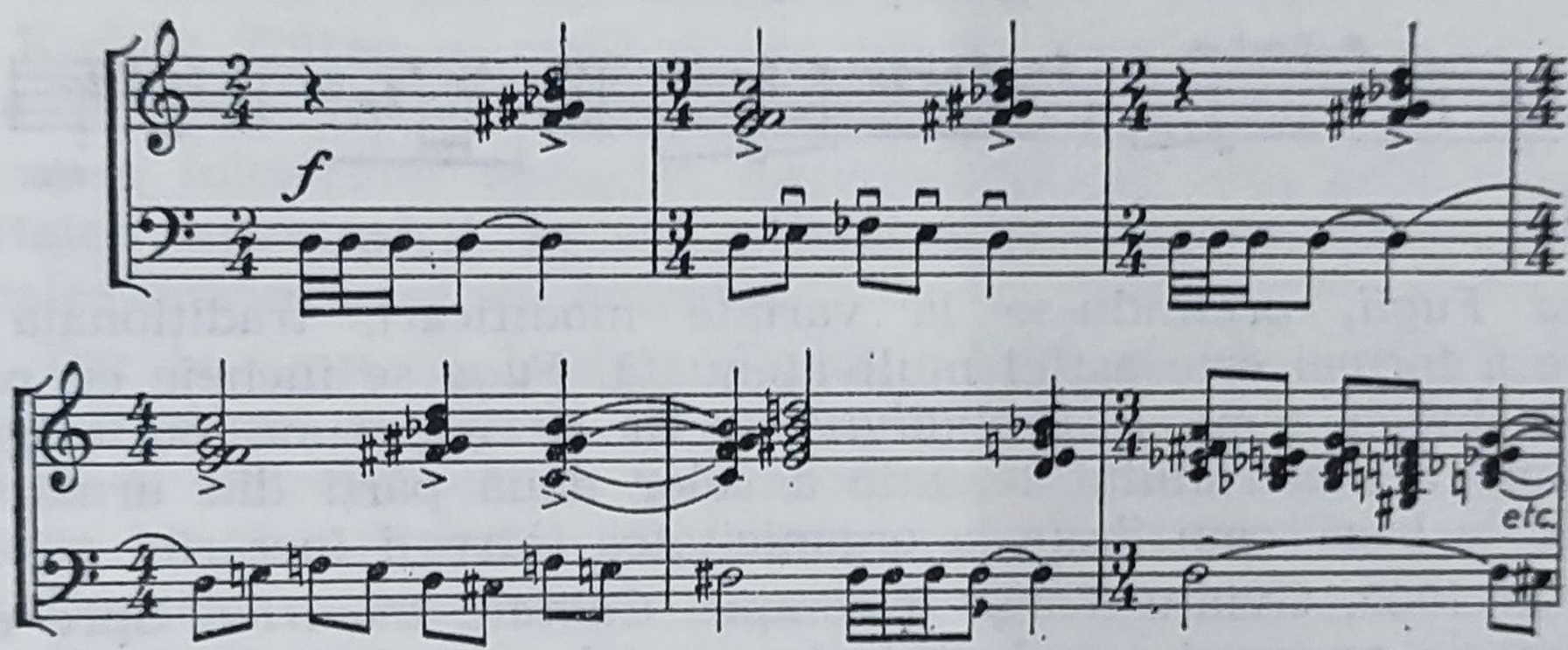
---

[1] Doar Dimitrie Cuclin și Sabin Drăgoi au compus cîte un oratoriu. Cuclin, *David și Goliat* și Drăgoi, *Constantin Brîncoveanu*.

Urmează apoi un interludiu al orchestrei, clădit pe confruntarea motivului Eliberării cu fragmente ale Internaționalei, culminînd prin intonarea unui cîntec popular rus ca un simbol al luptei comune cu armata sovietică împotriva fasciștilor.

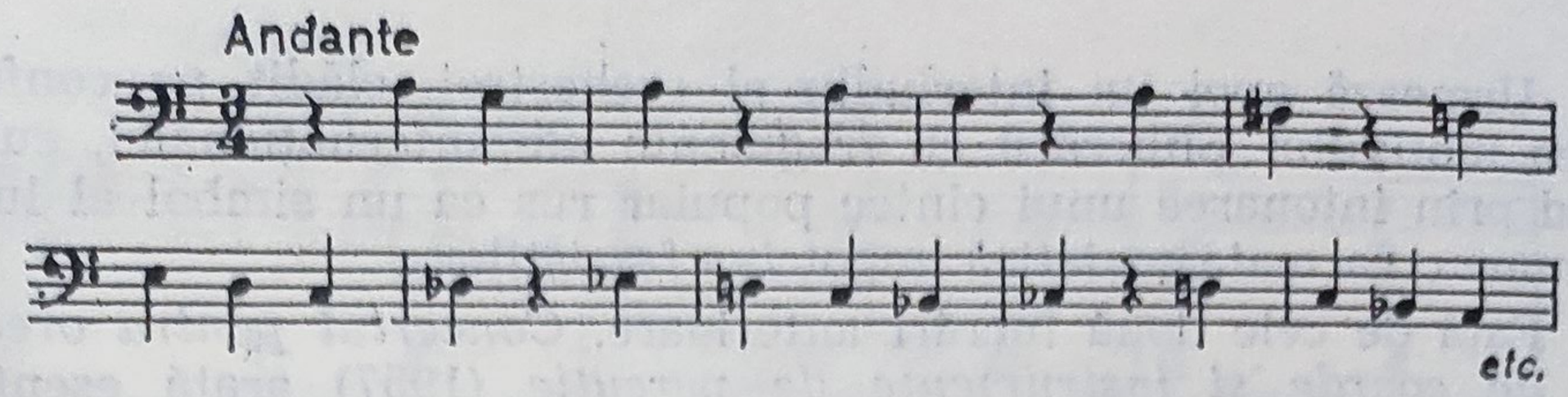
Față de cele două lucrări anterioare, *Concertul pentru orchestre de coarde și instrumente de percuție* (1957) arată esențiale schimbări ale modului de exprimare. Alcătuit din tradiționalele trei părți : *Preludiu, Passacaglia* și *Fugă*, lucrarea este concepută într-un stil contemporan de polifonie lineară, vocile suprapuse desfășurîndu-se după propriul lor impuls melodic, fără a ține prea mult seama de rezultatul armonic vertical. O particularitate stilistică a *Preludiului* constă în deosebirea de structură a celor două teme suprapuse, care împreună formează ideea de bază a primei părți expuse la începutul piesei.

În timp ce tema din registrul discantului are o structură diatonic modală, cealaltă din registrul grav are una intens cromatică, predominînd mersul în semitonuri alăturate.

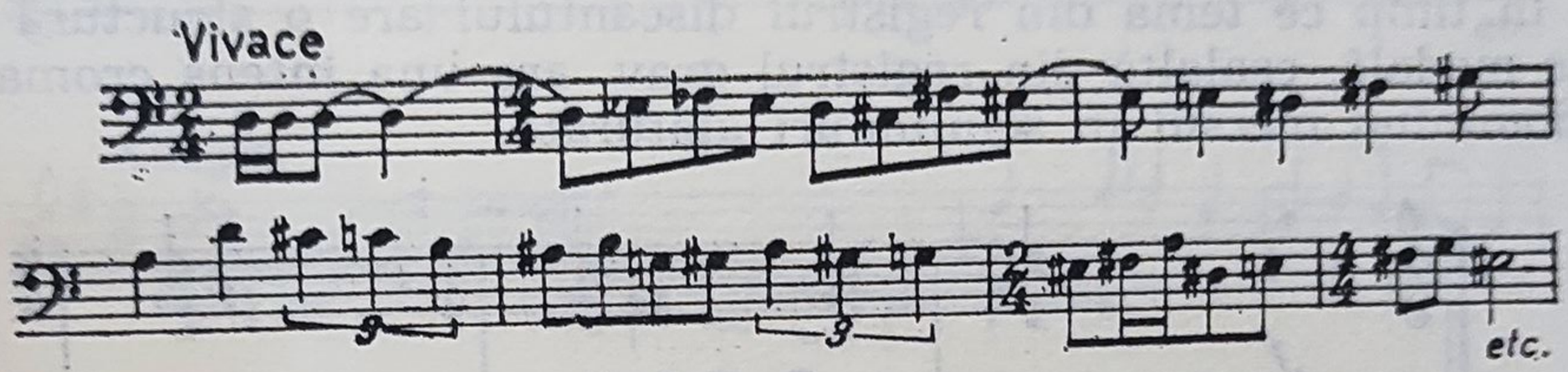


Paralelismul celor două linii melodice suprapuse este menținut pe întregul parcurs al *Preludiului* în tonalitatea oarecum vag definită a lui *re* minor, făcîndu-se apoi în partea mediană trecerea într-un *la* minor, definit doar prin structura melodiei, menținîndu-se astfel tot timpul tensiunea inițială de la începutul piesei. Caracterul linear al scriiturii iese și mai mult în evidență după expunerea ideii de bază, cînd viorile și celesta continuă firul melodic modal, iar violoncelele și contrabasurile execută un desen melodic constînd din salturi de sextă. Instrumentele de percuție au un rol mai mult coloristic decît ritmic.

Passacaglia (avînd ca notă fundamentală, *la*) este clădită pe următoarea temă, derivată din melodia suprapusă a *Preludiului*, modificată prin cromatizare și o altă organizare ritmică :



În realizarea *Passacagliei* compozitorul face uz de o seamă de artificii contrapunctice : imitație, canon, inversări etc., fără a deveni însă artificios, mijloacele contrapunctice nefiind scop în sine, ci puse în serviciul expresiei, care pe parcursul desfășurării *Passacagliei* capătă caractere diferite. Concertul se încheie cu o amplă *Fugă*, a cărei temă este derivată din tema aflată în registrul grav al *Preludiului*, tot pe bază de modificări ritmice.



Tema *Fugii*, pretîndu-se la variate modificări, tradiționala rigoare a formei este astfel mult atenuată. *Fuga* se încheie cu revenirea dublei teme a *Preludiului*, ceea ce împreună cu originea comună a materialului tematic a celor două părți din urmă, din ideea de bază, contribuie la organicitatea întregii lucrări.

În 1960, Ovidiu Varga a compus *Cantata bucuriei*. Spre deosebire de aparatul vocal și instrumental complex, de caracterul dramatic și de tenta pe alocuri sumbră a muzicii oratoriului, cantata este destinată ansamblurilor de cîntece și dansuri, putînd fi prezentată și scenic ; muzica are un caracter optimist, vesel, stilul ei fiind — ca și cel al cvartetului de coarde — influențat de folclor. În timp ce textul oratoriului are ca subiect lupta maselor pentru libertate, acel al cantatei ne înfățișează viața cea nouă, plină de bucurie a maselor eliberate.

Prima parte a cantatei constituie un apel către oamenii muncii de a participa la construirea lumii noi. Partea a doua, intitulată *Patria înfloritoare*, reprezintă un imn închinat partidului și patriei, iar partea a treia, *Hora bucuriei*, este cîntecul de unire a tuturor oamenilor muncii. Muzica acestei cantate exprimă în întregime

oarecum aceeași sferă afectivă a bucuriei de a trăi și de a munci, fără contraste emoționale mai însemnate de unde provine — lucru remarcat și de cronicarii timpului — un oarecare statism al muzicii.

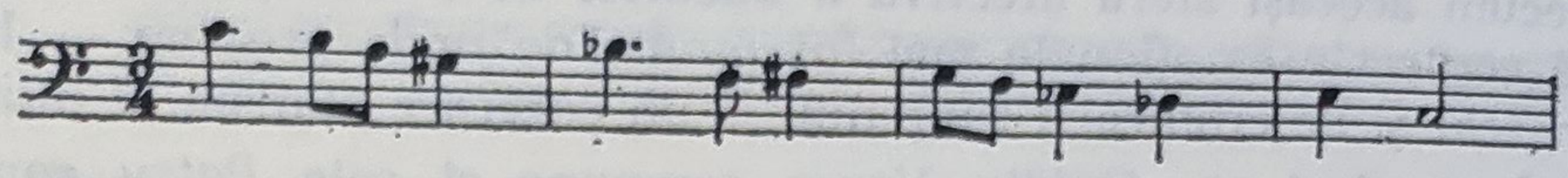
În același an, Ovidiu Varga compune și cele *Patru rondele pentru voce și pian* (pe versuri de Cicerone Theodorescu).

Aceste cîntece, reprezintă, față de lucrările precedente, o altă modalitate de exprimare a compozitorului, după părerea noastră poate cea mai personală, în care vagi ecouri folclorice se îmbină cu elemente diatonice și cromatice într-un limbaj melodic unitar, care, împreună cu picanteriile armonice ale acompaniamentului de pian, redă în mod plastic conținutul de umor delicat al poeziilor.

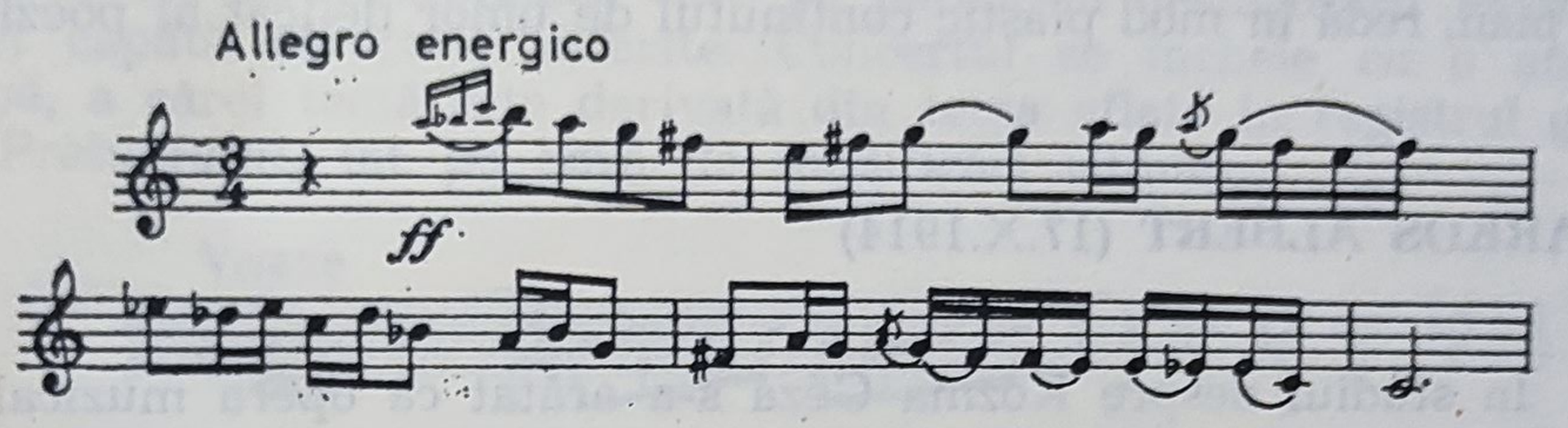
MARKOS ALBERT (17.X.1914)

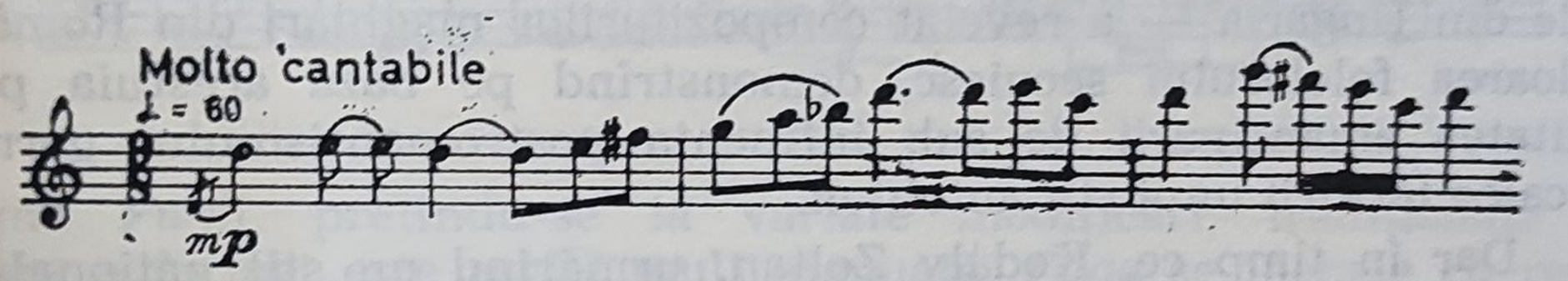
În studiul despre Kozma Géza s-a arătat că opera muzicală a lui Kodály Zoltan — unul dintre cei doi fondatori ai școlii naționale din Ungaria — a revelat compozitorilor maghiari din România valoarea folclorului secuiesc, demonstrînd pe baza acestuia posibilitatea emancipării de sub influența postromantismului german și calea făuririi unui stil autohton.

Dar în timp ce, Kodály Zoltan, urmărind un stil național cît mai pur, a pus în muzica sa un accent deosebit pe structura pentatonică a melodiei și pe înveșmîntarea ei armonică modală, din creația lui Bartók Béla — cealaltă mare figură a Școlii naționale din Ungaria — compozitorii maghiari din România au putut desprinde nu numai unele procedee de stilizare a substanței populare, dar și variatele posibilități de îmbinare a elementelor folclorice cu acele ale limbajului muzical european din prima parte a secolului al XX-lea în bună parte create chiar de Bartók. Spre deosebire de Kozma Géza, care s-a limitat pînă acum două decenii mai mult la sistemul pentatonic, Albert Markoș a urmărit, după anii de debut, o sinteză între popular și universal. După prima sa lucrare pentru orchestră, *Suită din Ardeal* (1951), compusă de-a-ntregul în spiritul muzicii populare, în muzica compusă în 1956 la piesa *Trei zile, un an,* a scriitorului maghiar Kiss Jenö, alături de melodii autentic populare sînt cuprinse și alte melodii de invenție proprie, ca de pildă cea de mai jos, care, datorită prezenței elementelor cromatice, depășește sfera folclorică :



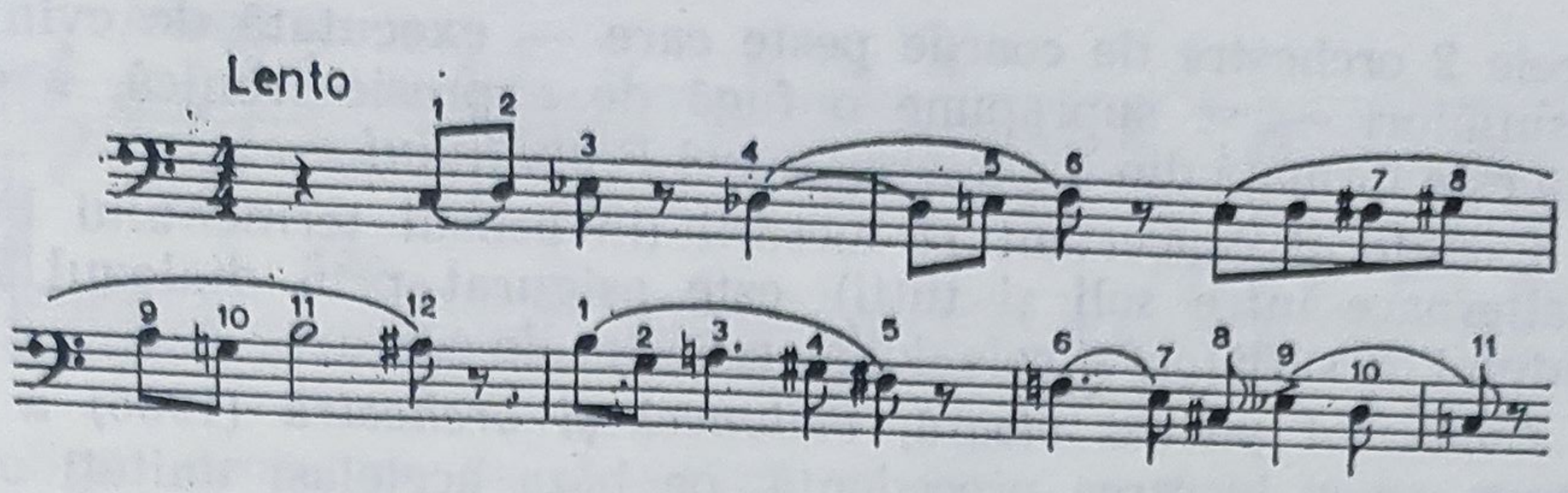
La cererea violonistului Ștefan Ruha, Markoș Albert compune (în 1958) un *Concert pentru vioară și orchestră.* În definirea profilului stilistic al acestei lucrări, motivele de tip folcloric au un rol important, structura melodică a compoziției fiind axată, după cum se poate constata din cele două teme ale părții I, mai mult ca în lucrarea precedentă, pe diatonism.



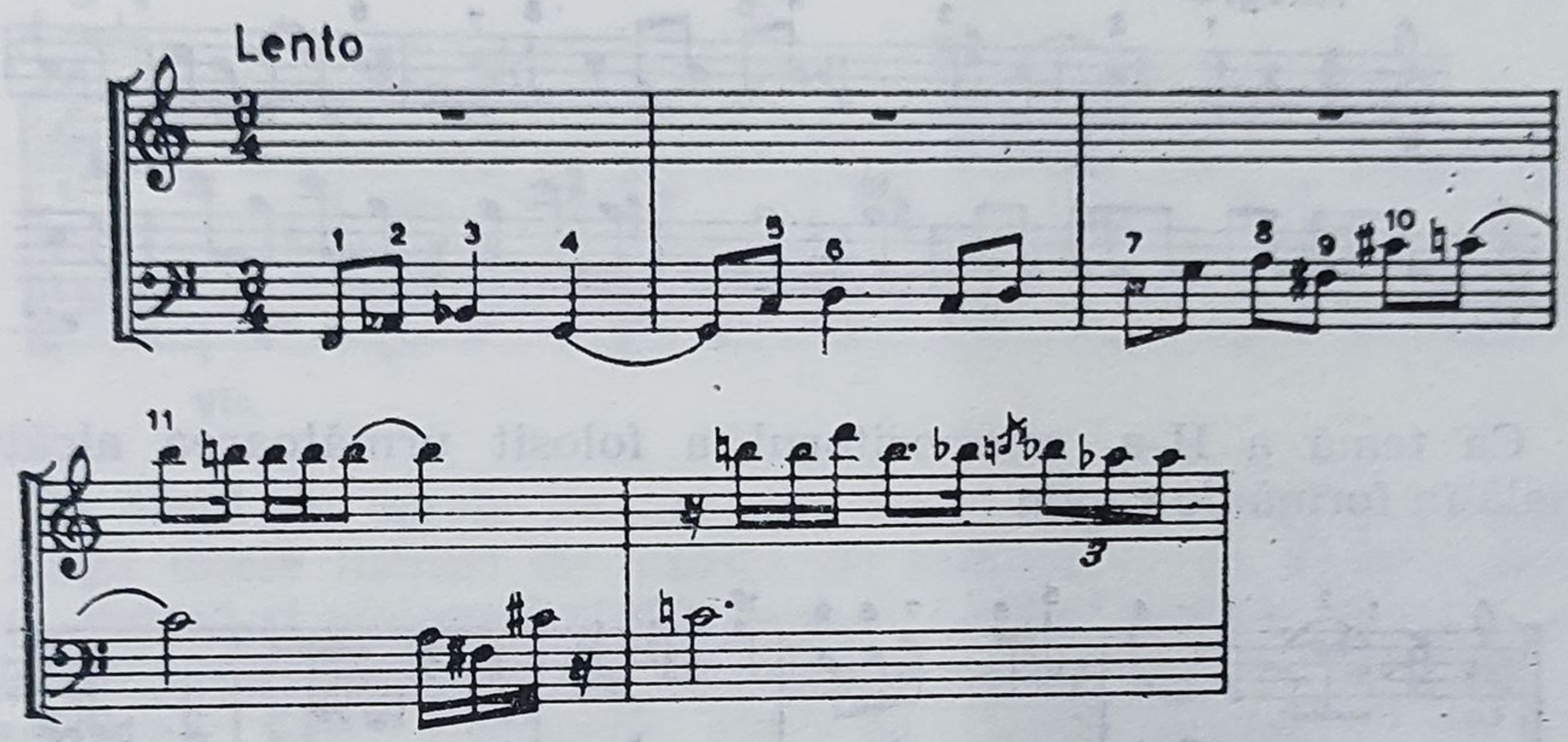


Urmează apoi *Simfonia I* (1956), „Per aspera ad libertatem", în trei părți — I. *Allegro con lenezza,* II. *Adagio,* III. *Velocemente, ma molto ritmico* — cu un caracter oarecum programatic, muzica ilustrînd, după cum indică Moto-ul, lupta pentru libertate. Programul a fost tradus în muzică atît prin caracterul energic al temelor din părțile cu mișcare vie, cît, mai ales, prin confruntarea lor în cursul dezvoltării. Finalul, prin conținutul său plin de elan, semnifică libertatea dobîndită.

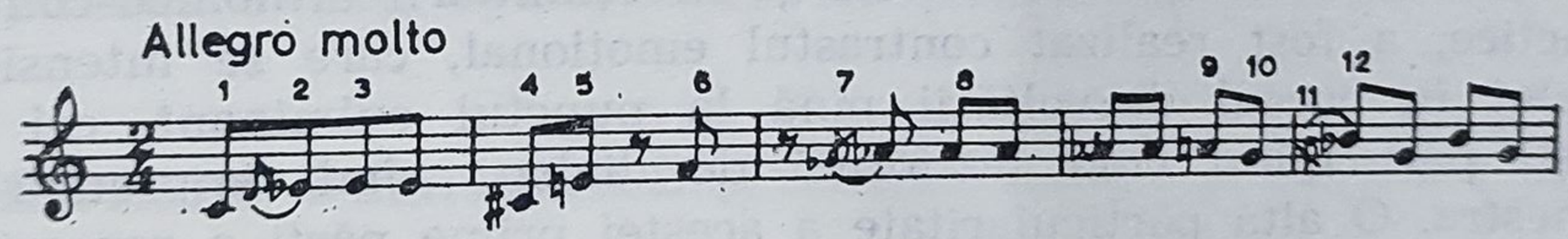
O altă lucrare reprezentativă a compozitorului maghiar o constituie și *Simfonia concertantă pentru cvintet de suflători și două orchestre de coarde* (1964), alcătuită din patru părți : *Preludiu, Scherzo, Pastorală* și *Rondo.* Dacă în precedentele lucrări se întîlnesc mijloace de expresie cunoscute din muzica unui Bartók, Honegger, Hidemith etc., în această lucrare Markoș face o incursiune în domeniul dodecafoniei seriale, iar ideea de bază a lucrării, în cele patru părți ale ei, este supusă unor variate transformări ritmice, ca de pildă în *Scherzo,* unde compozitorul îi dă un caracter de vals grotesc.



Într-o formă transformată apare tema și în partea a III-a intitulată *Pastorală*; divizată în două părți, prima parte a temei este încredințată instrumentelor cu coarde în registrul grav, iar partea a doua este formată din suprapunerea cvintetului și a coardelor.



Este interesant de remarcat că în ciuda structurii ei cromatice, aceasta a doua parte a temei capătă, datorită ritmului, un caracter cvasi-popular.

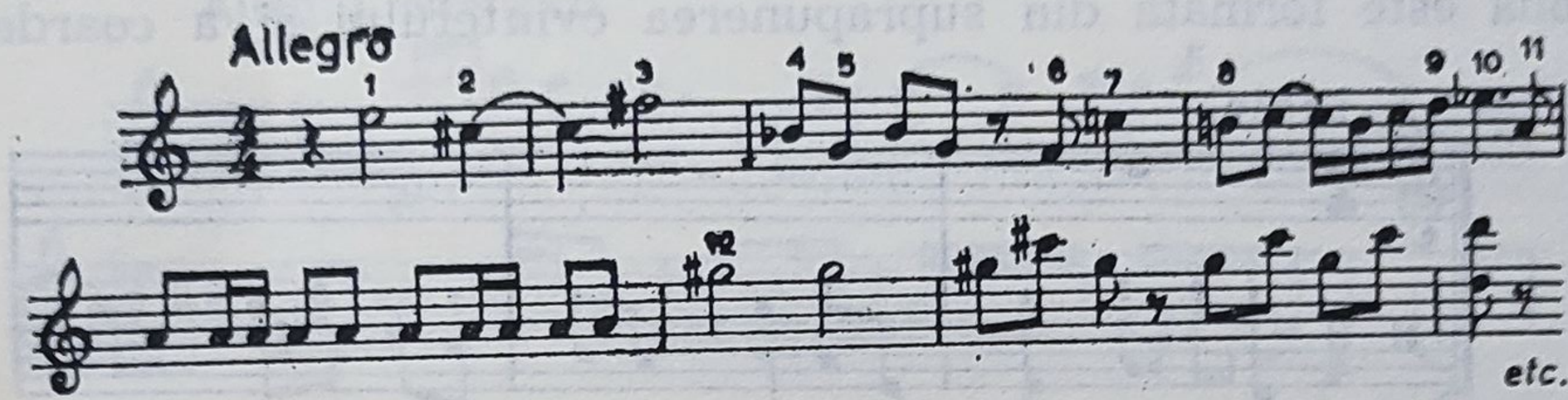


Datorită tot ritmului, aceeași impresie de popular se degajă și din episodul încredințat instrumentelor de percuție în combinație cu cele de suflat, rezultînd și unele efecte de tulnice și de talăngi, de unde provine și titlul de *Pastorală*. O nouă variantă ritmică o reprezintă, cu rol de refren, tema rondoului final, care alternează cu o temă de dans modern, iar divertismentele sînt formate din elementele temei I. Spre sfîrșitul rondoului apare un coral, intonat

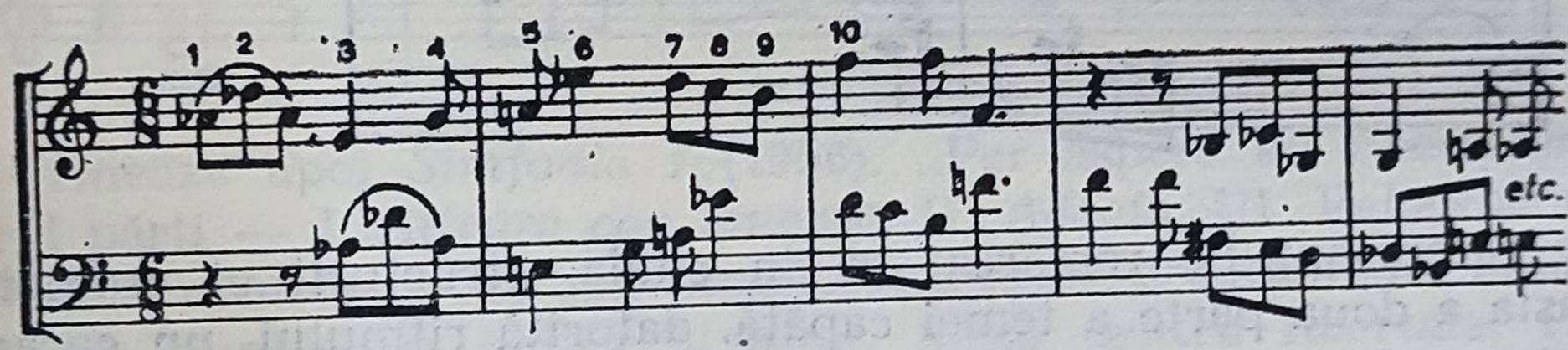
de cele 2 orchestre de coarde peste care — executată de cvintetul de suflători — se suprapune o fugă de expresie ironică, a cărei temă este formată din inversarea temei *Preludiului*.

Caracterul concertant al lucrării (în sensul termenului baroc, de alternare între soli și tutti) este asigurat prin dialogul între cvintetul de suflători și cele două orchestre de coarde.

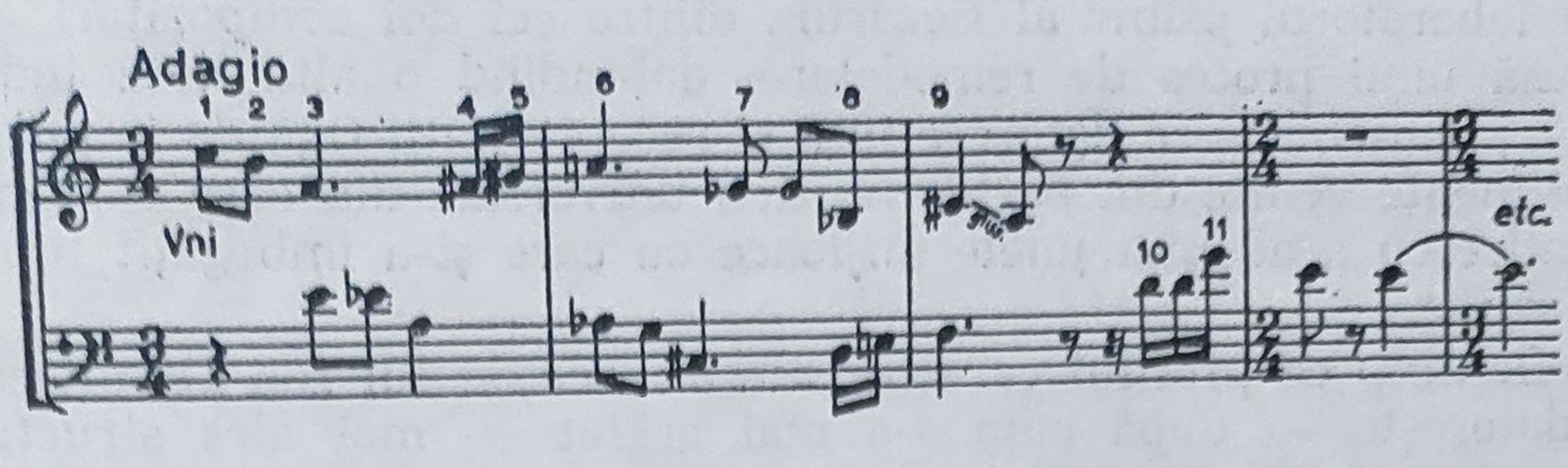
Concertul pentru vioară, violoncel și orchestră (1966) a fost compus, ca și lucrarea precedentă, pe baza aceleiași unități organice a ideilor muzicale, principalele teme ale celor trei părți fiind variante cu un profil propriu temei I din prima parte a *Concertului*, inventată tot pe baza șirului de 12 sunete ale gamei cromatice.



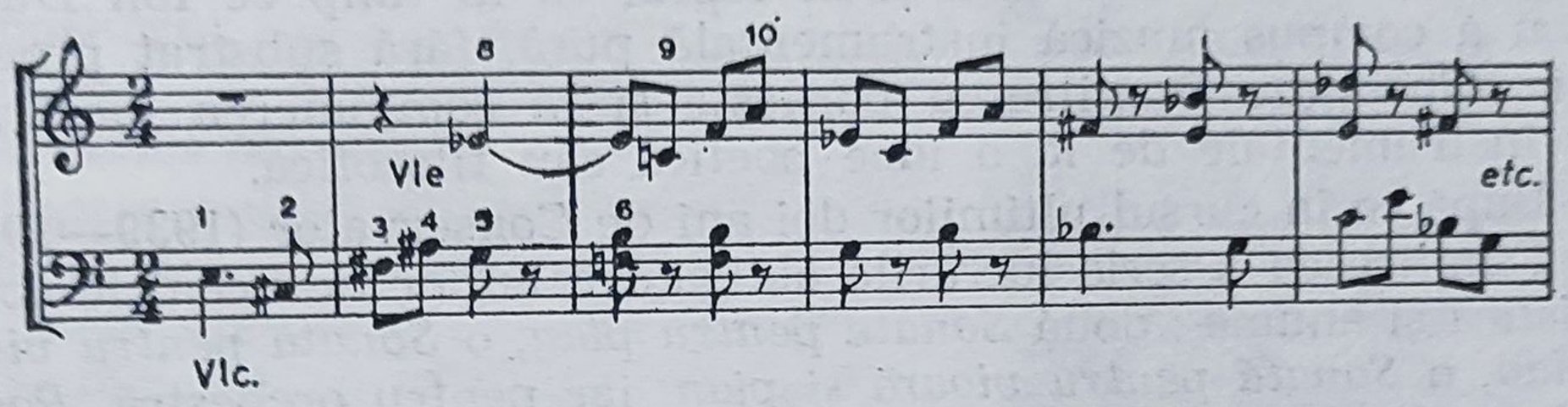
Ca temă a II-a, compozitorul a folosit următoarea alcătuire serială în formă de canon :



Datorită unor modificări ritmice și înveșmîntării armonico-contrapunctice, a fost realizat contrastul emoțional, care se intensifică treptat în cursul dezvoltării pînă la punctul culminant, cei doi soliști participînd cînd în formă de dialog, cînd împreună cu orchestra. O altă particularitate a acestei prime părți o reprezintă reexpoziția ; cea de-a doua temă, precedînd prima, este urmată, în locul obișnuitei code cu sonoritatea amplă a întregii orchestre, de o cadență de virtuozitate a celor două instrumente soliste larg desfășurată, care se termină o dată cu începutul părții lente. Concepută în formă de lied tripartit, cu un conținut în general liric, partea lentă *(Adagio)* este realizată tot pe bază de teme derivate din ideea principală a lucrării.



Spre deosebire de structura cromatică a materialului tematic a părților precedente, tema *refren*, și cele două cuplete sînt inventate în spiritul muzicii populare ; în ciuda unor celule cromatice, temele au totuși o structură predominant diatonică. Din punct de vedere armonic, interesantă este expunerea temei refren, în mod simultan, în două tonalități diferite.



În afară de aceste lucrări simfonice, Markoș Albert a compus, pe lîngă unele lucrări de muzică de cameră — un *Cvartet pentru flaut, vioară și violoncel* (1953), piesa „*La joc*" *pentru vioară și pian* și *Două piese mici pentru violoncel și pian* (1961) — și mai multe piese corale, unele *à cappella*, altele cu acompaniament de orchestră, cum sînt cele două cantate, *Oaspeți din Bihor* (1956) și *Amintiri din regiunea Odorhei* (1957). În domeniul muzicii vocale de cameră, compozitorul a scris 4 lieduri pe versuri de M. Eminescu, un ciclu de lieduri, cu acompaniament de cvartet de coarde, pe versuri de Ady Endre, Juhasz Gyula, Dsida Jenö și Kosztelányi Dezsö.

GHEORGHE DUMITRESCU (15.XII.1914)

Procesul de formare a sensibilității muzicale a lui Gheorghe Dumitrescu a avut loc, ca și cea a fratelui său, Ion Dumitrescu, sub puternica influență a muzicii populare, asimilată în mediul rural al locului de naștere, Oteșani. Alimentat din aceeași sursă folclorică, limbajului său muzical îi sînt astfel proprii unele trăsături caractelistice și muzicii lui Ion Dumitrescu, anumite deosebiri fiind determinate de modul diferit în care substanța muzicală populară, trecînd

prin laboratorul psihic al fiecăruia dintre cei doi compozitori, este supusă unui proces de remodelare, dobîndind o altă notă individuală ; deosebirile se datoresc însă și receptivității față de impulsuri și influențe venite din partea muzicii universale din care Gheorghe Dumitrescu a adoptat unele mijloace cu care și-a îmbogățit limbajul său.

În timp ce profilul caracteristic al creației lui Ion Dumitrescu se datorește — după cum s-a mai arătat — mai ales structurii pregnant ritmice a muzicii sale, inspirate din dansurile populare, asupra modului de exprimare al lui Gheorghe Dumitrescu au avut o înrîurire mai însemnată cîntecele populare lirice, cu ritmul lor mai liber și mai flexibil. Aceasta nu înseamnă însă că muzica lui Gheorghe Dumitrescu ar fi lipsită de varietate ritmică, ci doar că ritmul nu are în muzica sa același rol definitoriu.

O altă deosebire constă și în faptul că în timp ce Ion Dumitrescu a compus muzică instrumentală pură, fără substrat programatic, Gheorghe Dumitrescu pornește și la compunerea lucrărilor sale instrumentale de la o idee poetică sau filosofică.

După ce în cursul ultimilor doi ani de Conservator (1939—1941) Gh. Dumitrescu a scris lucrările obligatorii anilor de ucenicie componistică și anume : două *Sonate pentru pian*, o *Sonată pentru violă și pian*, o *Sonată pentru vioară și pian*, iar pentru orchestră, *Poem străbun*, *Poem psaltic*, *Poem rustic* și un *Poem vesel*, perioada de debut se încheie cu un *Cvintet pentru coarde și pian*, precum și cu alte două lucrări simfonice, *Poem trist* și *Poemul amurgului*.

În timp ce pentru compunerea *Poemului psaltic* el s-a inspirat din tezaurul muzicii noastre psaltice, iar *Poemul rustic* își are sursa în muzica populară, celelalte două lucrări pentru orchestră *Poemul trist* și *Poemul amurgului* arată evidenta căutare a compozitorului de a-și constitui și un limbaj armonic personal. Urmează apoi *Suita pitorească* (1942), *Patru fresce simfonice* (1943) și, tot în anul 1943, *Uvertura eroică pentru cor dublu și orchestră*, pe versuri ale compozitorului, și *Simfonia I* (1945).

Intonațiile populare vor deveni, pe lîngă alte elemente stilistice, o caracteristică predominantă a stilului său abia după aceste lucrări, începînd cu *Concertul pentru violoncel și orchestră* (1947) și mai cu seamă cu oratoriul *Tudor Vladimirescu* (1950). Concomitent însă cu o nouă sferă tematică, inspirată din realitatea zilelor noastre, compozitorul include în limbajul său și elemente ale cîntecului revoluționar și de masă, caracteristice pentru lucrări ca : *Simfonia a II-a* (cu părți corale pe versuri de N. Labiș, 1962), oratoriile *Grivița noastră* (versuri de Cicerone Theodorescu, 1963), *Zorile de aur* (versuri de Cicerone Theodorescu, 1964), *Cantata festivă* (versuri de

C. Baltag, 1965), oratoriile *Din lumea cu dor în cea fără de dor* (1966), *Pămînt dezrobit* (1968), cantatele *Cantata Victoriei, Slăvită fii, maică* (1968), *Zburătorul de larg* (1968), cea de a doua *Cantată festivă*, oratoriul *Soarele neatîrnării* (1975), Suita *Ogoare înfrățite* (1963), muzica de film *Apus de soare, Tudor* (1962) etc.

Dotat cu un deosebit simț dramatic, Gheorghe Dumitrescu a compus pînă în prezent următoarele opere cu subiect istoric : *Ioan Vodă cel Cumplit* (1955), *Decebal* (1957), *Răscoala* (1959), libretele fiind scrise de compozitor, *Fata cu garoafe* (pe un libret de Nicolae Tăutu — 1961), *Meșterul Manole* (1969), *Vlad Țepeș* (1969), *Poesis* (1976), toate pe librete proprii, ultimul avînd la bază „*Geniu pastiu*" de M. Eminescu.

Din enumerarea titlurilor lucrărilor simfonice și oratoriilor se poate constata că în creația lui Gheorghe Dumitrescu precumpănesc compoziții cu un conținut programatic, inspirate, după cum afirmă compozitorul, din idei generoase, ca lupta dintre bine și rău, operele sale avînd ca idee fundamentală glorificarea jertfei pentru progres și libertatea poporului.

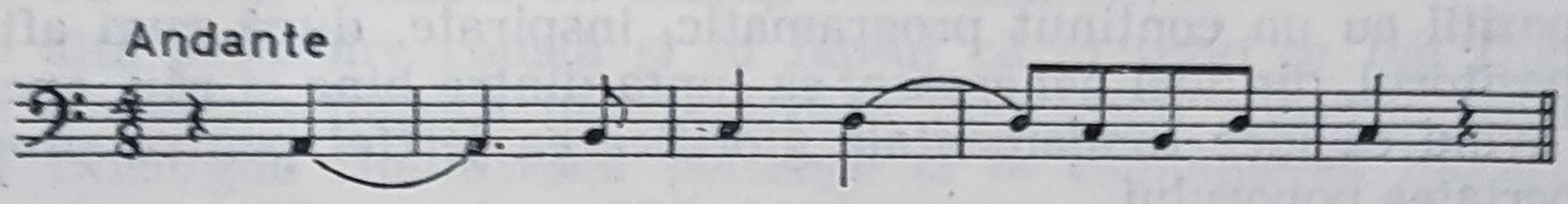
Într-o creație muzicală astfel orientată este oarecum firesc ca limbajul muzical, elementele componente ale stilului să fie într-o mai mare măsură în funcție de „program", de text, de acțiune, ca în lucrări cu un conținut emoțional de ordin pur subiectiv. În creația lui Gheorghe Dumitrescu coexistă astfel, adeseori în cadrul aceleiași lucrări, elemente eterogene de stil, justificate de intențiile compozitorului de a reda cu o eficiență cît mai mare conținutul de idei. În acest sens trebuie semnalată, tot în funcție de ideea fundamentală, folosirea unor citate autentice din muzica populară, ca în cadrul oratoriului *Tudor Vladimirescu* sau în unele din părțile lirice ale operelor sale.

Libretul operei *Fata cu garoafe*, avînd ca subiect un moment al luptei partidului pe vremea insurecției armate, a condus pe compozitor la cîntecul muncitoresc revoluționar, intonațiile cîntecului de masă servindu-i ca importantă sursă de inspirație melodică. Unor modificări cu caracter personal îi este supusă și substanța folclorică a unor teme conducătoare din lucrările dramatice, în care nuclee de melodii populare se îmbină adeseori cu motive a căror construcție intervalică este deosebită de aceea a melosului popular. În unele lucrări (*Simfonia a II-a*, partea întîi) structura temelor arată o evidentă tendință de lărgire a mijloacelor tradiționale printr-o succesiune de intervale caracteristice unor curente muzicale contemporane, astfel, de exemplu, tema întîi a *Simfoniei a II-a* este organizată „serial", adică formată din succesiunea celor 12 semitonuri ale gamei cromatice, fără repetarea vreunuia din ele.

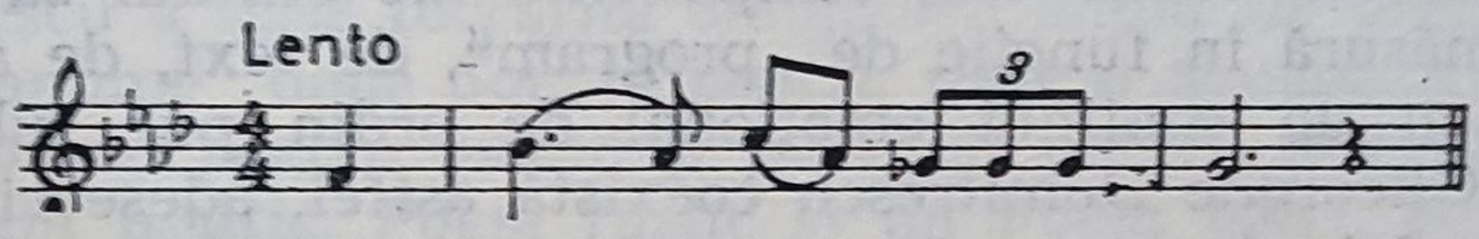
Gîndirea muzicală a compozitorului fiind însă adînc ancorată în tonal, cu o evidentă subliniere a rolului funcțiilor armonice, incursiunile lui Gheorghe Dumitrescu în domeniul cromaticului au întotdeauna un solid suport tonal.

Folosind adesea în părțile corale ale oratoriilor și ale operelor scriitura contrapunctică, complexitatea acesteia, împreună cu densitatea armoniei și a sonorității compacte ale orchestrei, Gheorghe Dumitrescu obține efecte de mare masivitate a corpului sonor — vocal-instrumental — în concordanță cu scopul expresiv urmărit.

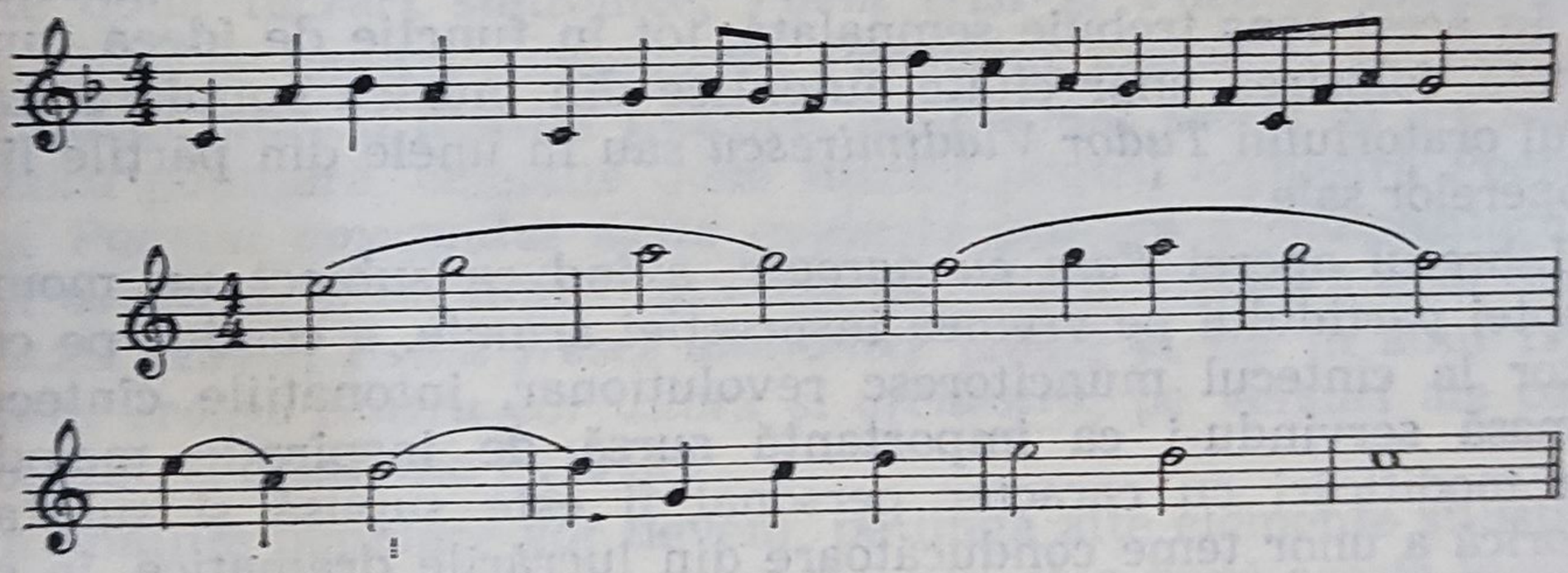
Trecînd acum la prezentarea mai amănunțită a creației atît de abundente a lui Gheorghe Dumitrescu, vom începe prin a ilustra invenția sa tematică din anii debutului componistic, cu următoarele exemple : Din *Poem străbun* :



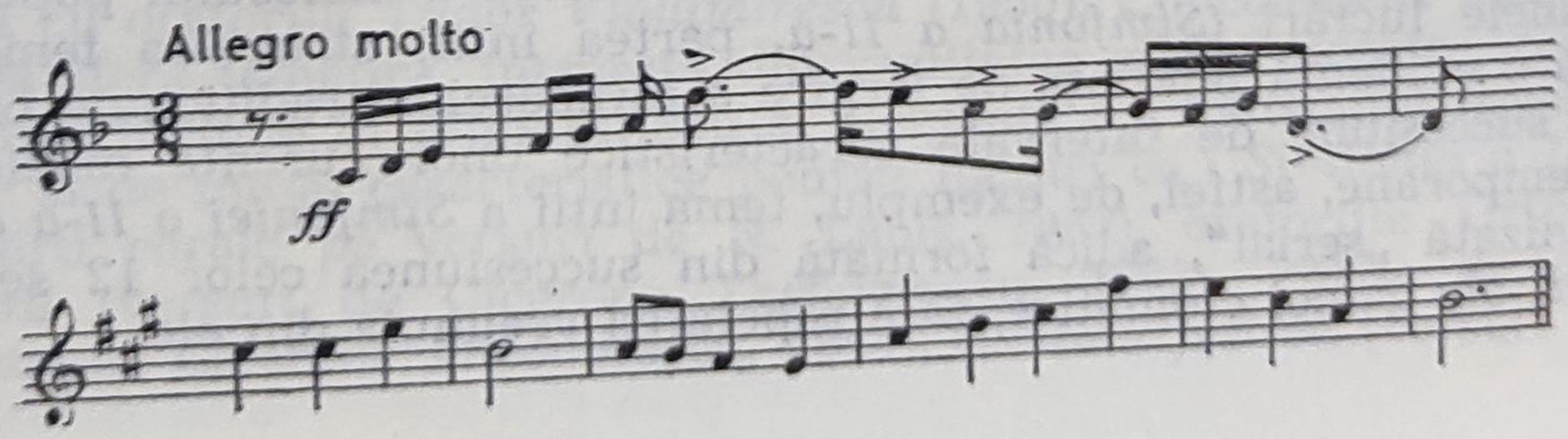
din *Poem vesel* :



din *Suita pitorească* :



din *Simfonia I* :



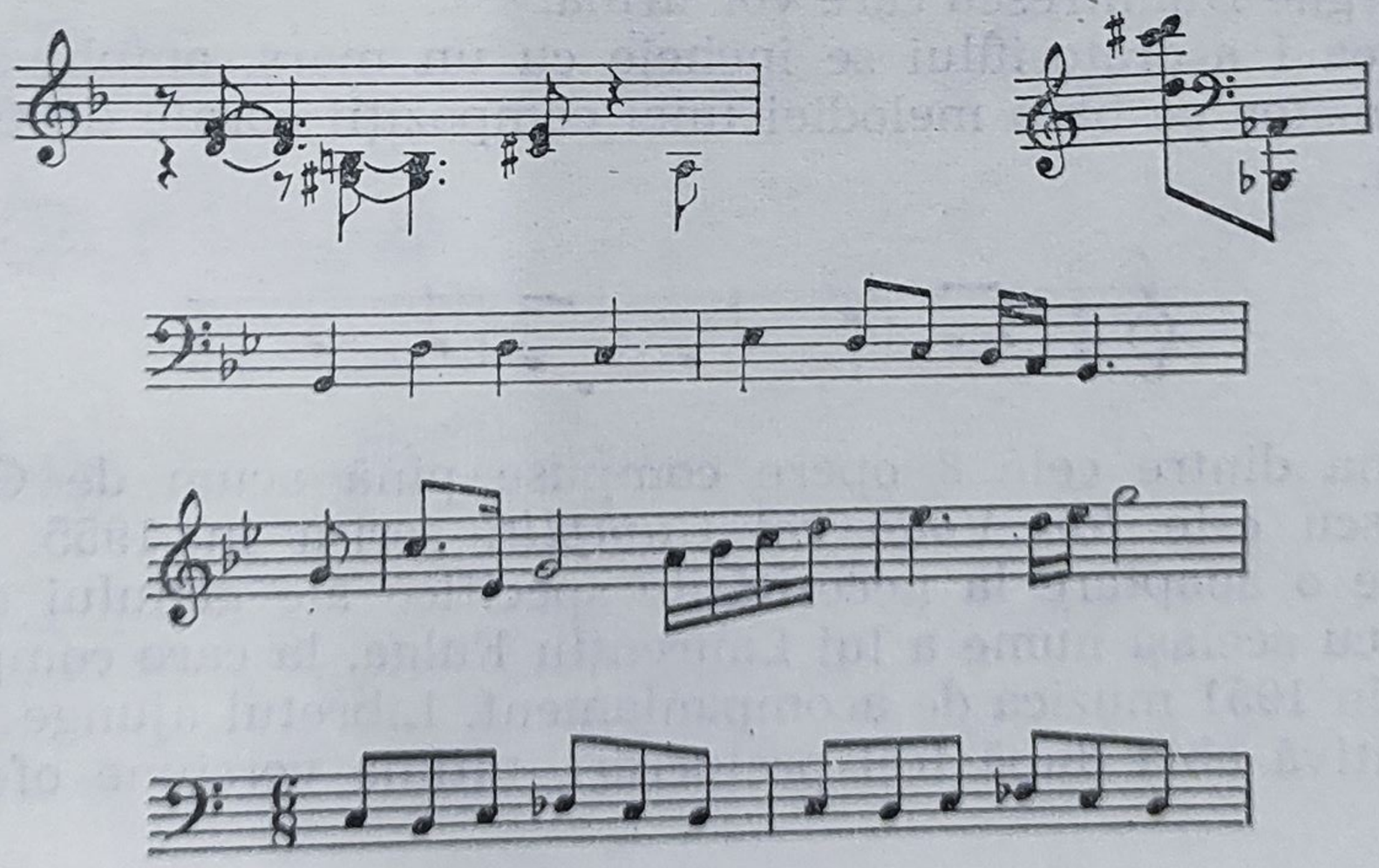
O caracteristică comună acestor teme este conciziunea, structura lor eminamente diatonică, adeseori în combinație cu un metru schimbător, fără a conține însă prea evidente intonații populare. Acestea devin mai frecvente în *Concertul pentru violoncel.*

Un stil inspirat din folclor este propriu oratoriului *Tudor Vladimirescu* (1950), prima lucrare din cele trei, care alcătuiesc „Trilogia jertfei" (în afară de oratoriu, operele *Ion Vodă* și *Răscoala*), pe un text ce reprezintă prelucrarea de către compozitor a unor versuri de origine populară, o parte din proclamația lui Tudor, precum și fragmente din *Cîntare României* de Alecu Russo. Această amplă lucrare — a cărei primă audiție în 1951, sub conducerea lui George Georgescu, a avut un succes răsunător — l-a consacrat dintr-o dată pe autorul ei ca pe unul dintre compozitorii fruntași ai generației sale.

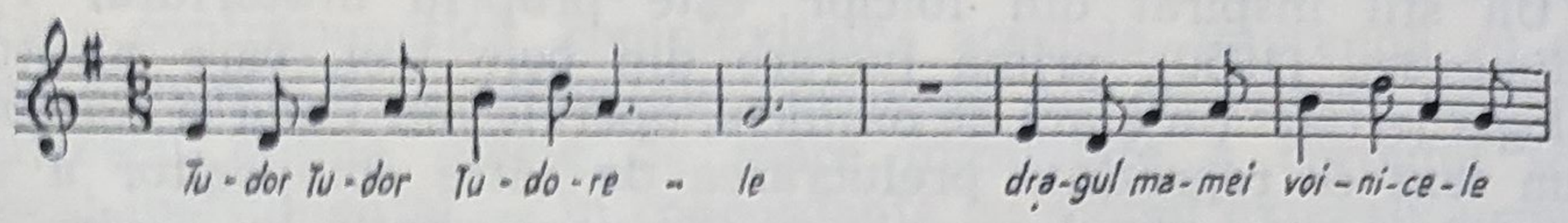
Oratoriul *Tudor Vladimirescu,* reprezentînd o amplă frescă muzicală, este alcătuit din trei acte (*Răscoala lui Tudor, Apoteoza, Moartea*), împărțite în 28 de scene. După cum se arată în prefața extrasului de pian : „autorul s-a oprit numai la cele mai importante momente ale răscoalei populare din anul 1821 ; Proclamația lui Tudor către popor, Marșul spre București, Intervenția turcilor spre a înăbuși răscoala și Uciderea eroului de către o ceată de trădători".

Folosind variate modalități de exprimare, de la unison pînă la forma contrapunctică complexă a fugii, diverse procedee armonice, diferite forme corale — cor mut, bărbătesc, de femei și mixt — compozitorul a realizat o lucrare de un intens dramatism.

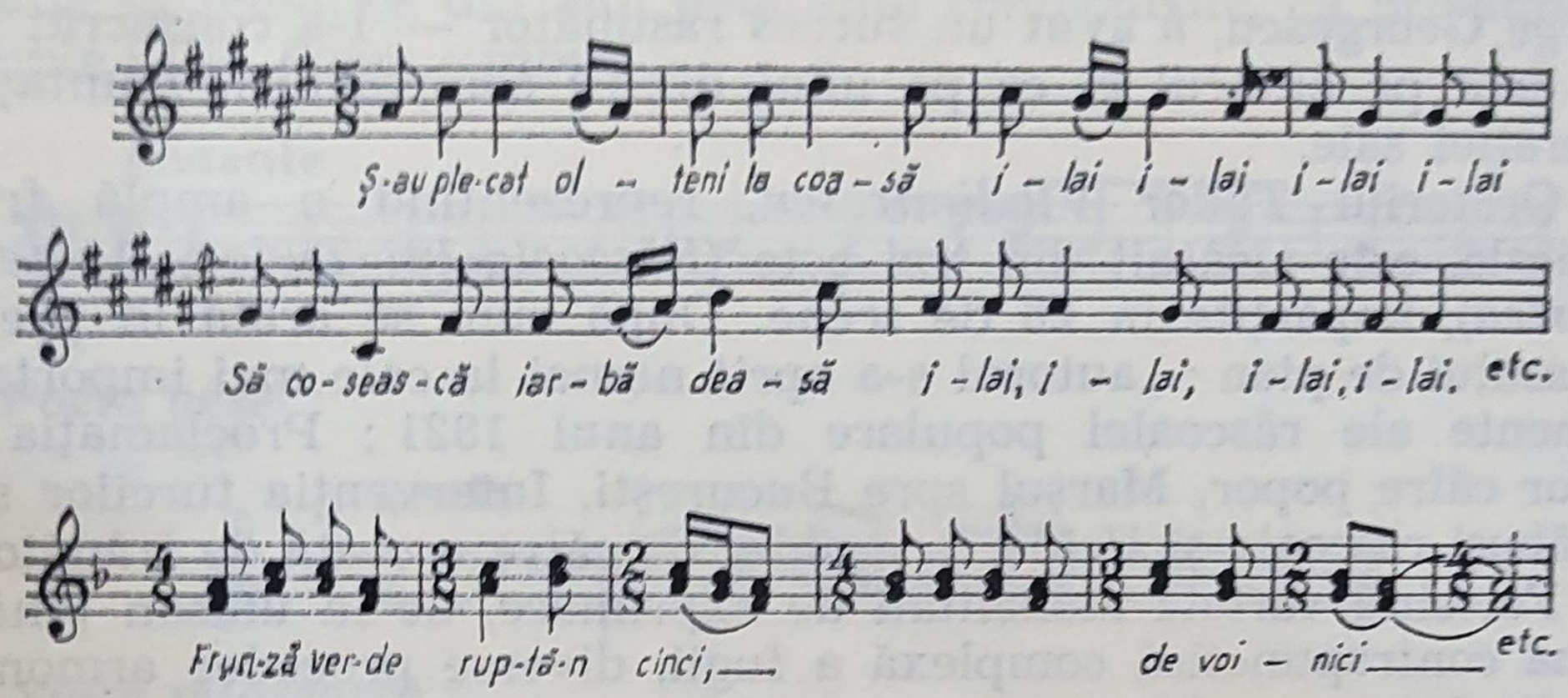
Oratoriul reprezintă prima lucrare în care Gheorghe Dumitrescu operează în mod amplu cu leitmotive (motive conducătoare), cu scopul caracterizării personajelor și a situațiilor dramatice, ele servind în același timp și ca mijloc de unificare a construcției muzicale.



Partea vocală este precedată de un prolog simfonic clădit în bună parte pe principalele motive ale compoziției. Cu caracter predominant epic, lucrarea nu este însă lipsită de momente lirice, cum sînt de pildă „Cîntecul mamei", pentru solo de sopran :

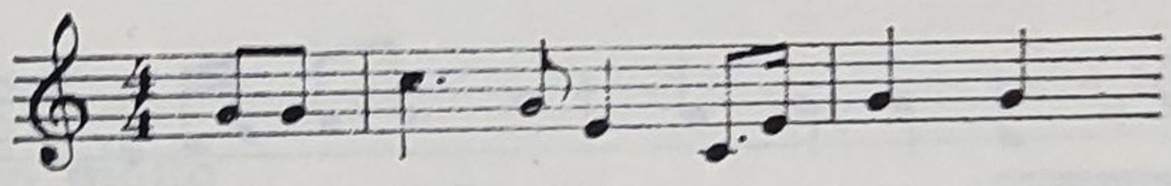


„Cîntecul oltencelor" și „Cîntecul de jale al oltencelor" pentru cor de femei :



și nici de momente de mare tensiune dramatică, indicînd pe viitorul autor de opere. O altă caracteristică a acestei lucrări o reprezintă recitativul dramatic cu caracter popular, al lui Tudor, al mamei sale și al Pandurului, care (deosebit de cel creat de P. Constantinescu în opera *O noapte furtunoasă*), împreună cu folosirea de leitmotive, va forma unul din mijloacele principale de expresie și al operelor lui Gheorghe Dumitrescu care vor urma.

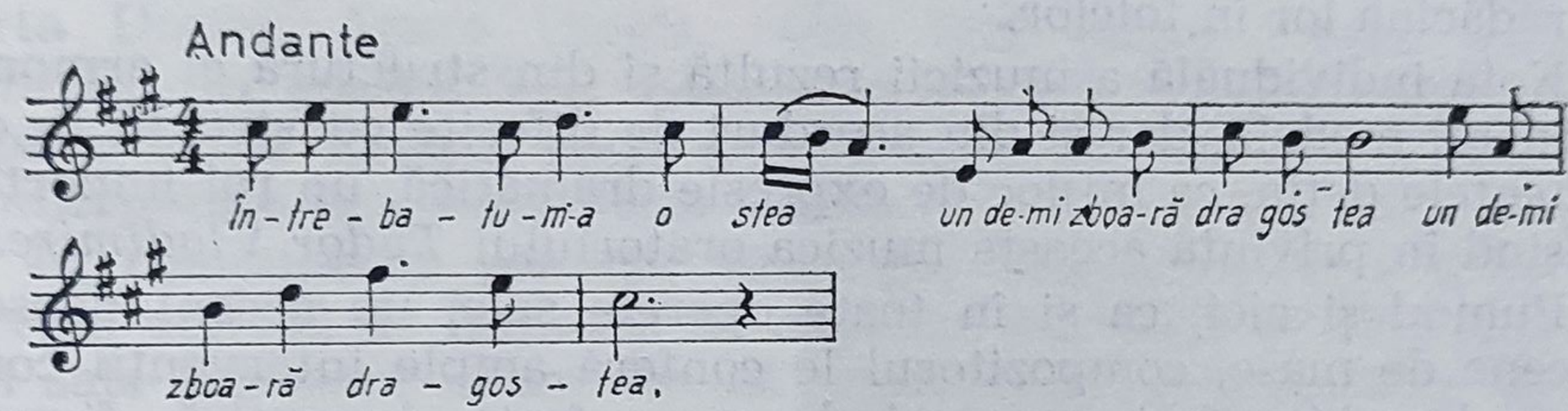
Partea I a oratoriului se încheie cu un marș, amplu dezvoltat de compozitor pe baza melodiei unei compoziții corale de Gheorghe Brătianu.



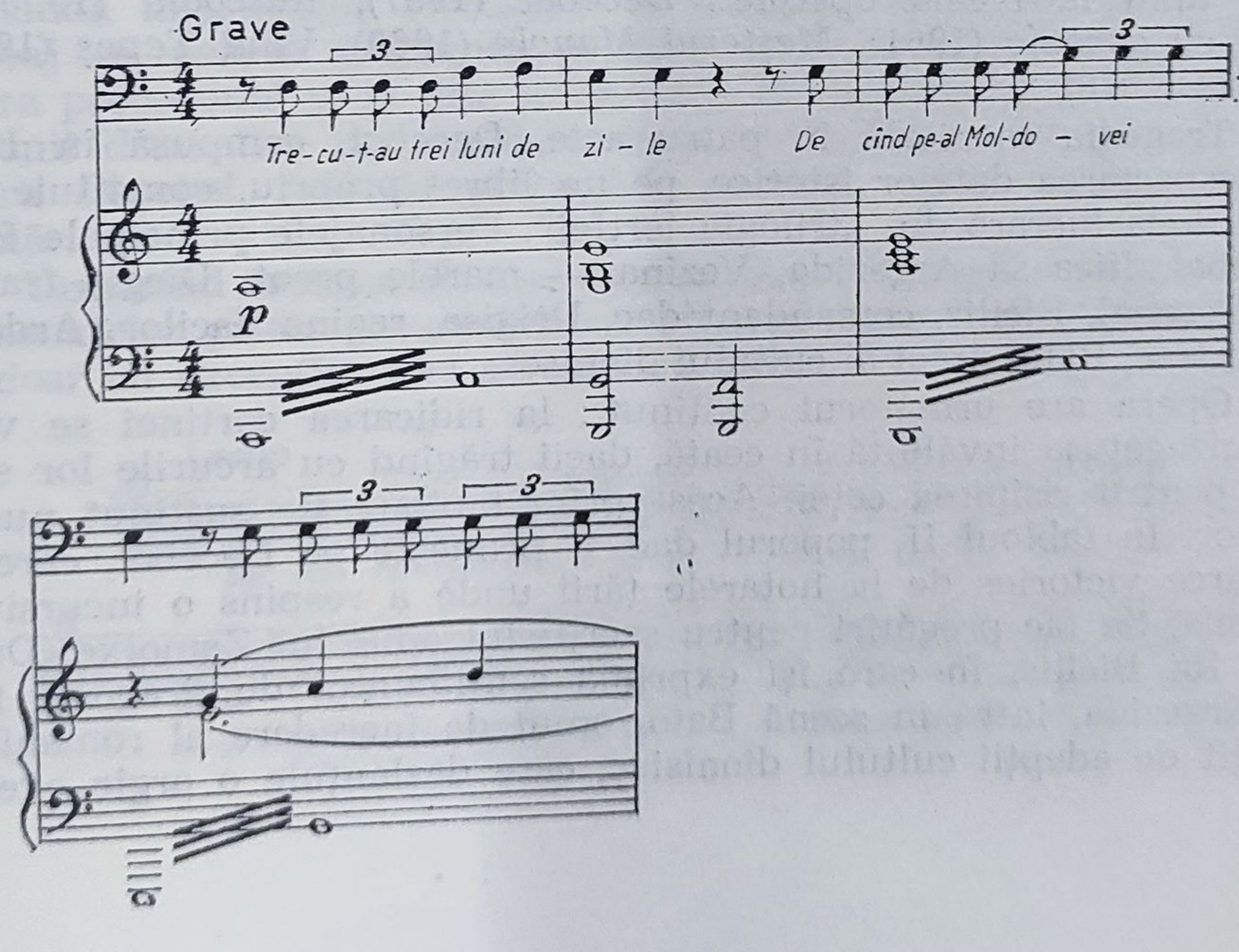
Prima dintre cele 8 opere compuse pînă acum de Gheorghe Dumitrescu este *Ion Vodă cel Cumplit*, scrisă în 1955. Libretul constituie o adaptare la necesitățile specifice ale genului de operă a piesei cu același nume a lui Laurențiu Fulga, la care compozitorul scrisese în 1951 muzica de acompaniament. Libretul ajunge la forma sa definitivă abia după trei prelucrări, ultima versiune oferind lui

Gheorghe Dumitrescu posibilitatea realizării unei opere în conformitate cu concepțiile sale estetice despre genul muzicii dramatice, muzica nefiind considerată ca un scop în sine (ca în operele italiene de bel-canto), ci ca un comentariu al acțiunii scenice, împreună cu care contribuie la intensificarea efectului dramatic, operele lui Richard Wagner putîndu-i servi ca model. Acestei concepții despre drama muzicală se datorește și numărul mai redus al ariilor față de cel al recitativelor, de aici și caracterul simfonic al comentariului muzical, căruia leitmotivele (20 la număr) îi servesc ca material de construcție, indiferent de forma pe care o îmbracă muzica în diferitele momente ale desfășurării acțiunii.

Ariile sau cîntarea *arioso* — situată între recitativ și arie — sînt rezervate puținelor momente lirice ale operei. În afară de aria *Roxanei*,



principalul personaj feminin, monologurile lui *Ion Vodă* și al boierului *Ieremia* pot fi socotite de asemenea arii. Fragmentele de mai jos pot ilustra acest tip de arie creat de Gheorghe Dumitrescu,



deosebit de cel cunoscut din tradiționalele opere italiene, bazate și în momente de maximă tensiune dramatică pe bel-canto. În majoritatea cazurilor, ariile și cîntarea *arioso* sînt dezvoltate din cîte un leitmotiv, ce constituie materia primă din care este construit impunătorul edificiu sonor al acestei lucrări. Asemănător oratoriului *Tudor Vladimirescu*, în care leitmotivele își fac prima apariție în *Preludiu*, și cele ale operei *Ion Vodă* apar cu scopul de a pregăti atmosfera, precum și din dorința de a asigura muzicii o mai mare organicitate, în introducerea instrumentală a celor trei acte.

Adecvat subiectului istoric românesc, muzica este inspirată din folclor, structura melodică fiind cînd mai aproape de tiparele melodice autentic populare, cînd rezultatul unei stilizări, compozitorul folosind însă mai rar melodii ce nu au într-o formă sau alta rădăcina lor în folclor.

Nota individuală a muzicii rezultă și din structura ei armonică, în general modală, dar și din acorduri de diferite construcții în care disonanțele dețin, ca mijloc de expresie dramatică, un rol important, depășind în privința aceasta muzica oratoriului *Tudor Vladimirescu*.

Punînd și aici, ca și în toate operele sale, un accent deosebit pe scene de mase, compozitorul le conferă ample intervenții corale de un deosebit efect sonor și de mare forță dramatică, figurînd printre părțile cele mai izbutite ale operei.

După această reușită în domeniul muzicii dramatice, Gheorghe Dumitrescu se consacră în viitorii ani mai ales creației de acest gen, dînd la iveală operele : *Decebal* (1957), *Răscoala* (1959) și *Fata cu garoafe* (1961), *Meșterul Manole* (1969), *Vlad Țepeș* (1969), *Poesis* (1976).

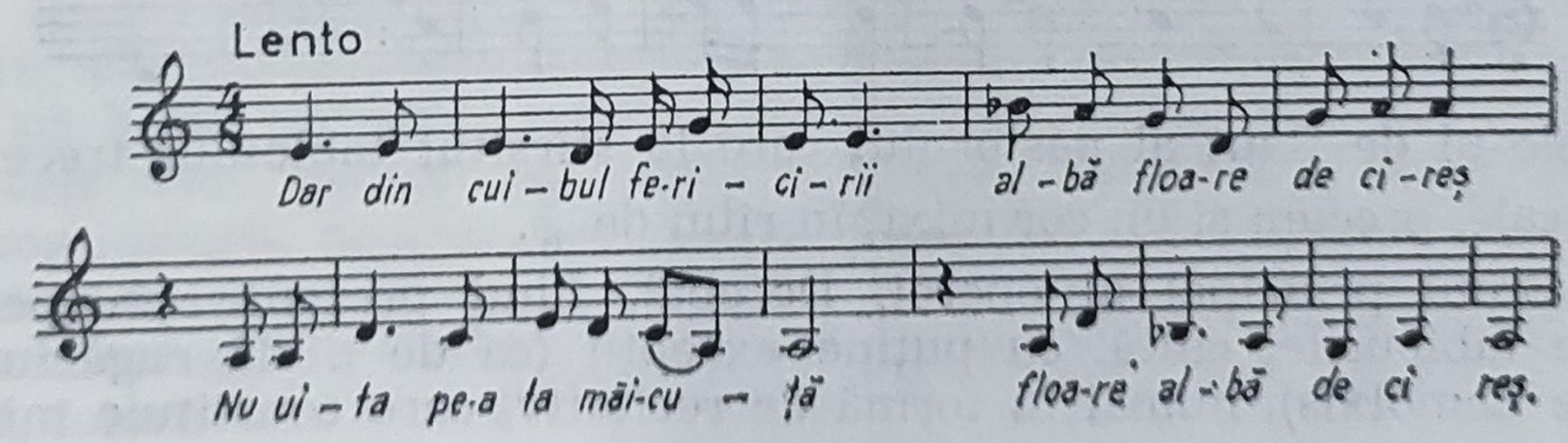
Tragedia muzicală în patru acte, *Decebal*, compusă în 1957, cu respectarea datelor istorice, pe un libret propriu, constituie cea de a doua lucrare din „trilogia jertfei". Personajele principale fiind Decebal, fiica sa Argezida, Vezina — marele preot, Diegis fratele lui Decebal, Bicilis, comandant dac, Drigisa, regina dacilor, Ardalis, prinț trac, Bato, preot al cultului dionisos.

Opera are următorul conținut : la ridicarea cortinei se vede Sarmizegetusa învăluită în ceață, dacii trăgînd cu arcurile lor spre cer, pentru risipirea ceței. Acest prim tablou este susținut numai de cor. În tabloul II, poporul dac îl primește pe Decebal, care se întoarce victorios de la hotarele țării unde a respins o incursiune romană. Se fac pregătiri pentru sacrificiul adus lui Zamolxe. După aria lui Bicilis, în care își exprimă sentimentul de dragoste față de Argezida, intră în scenă Bato, omul de încredere al romanilor, însoțit de adepții cultului dionisiac, care dezlănțuie o orgie execu-

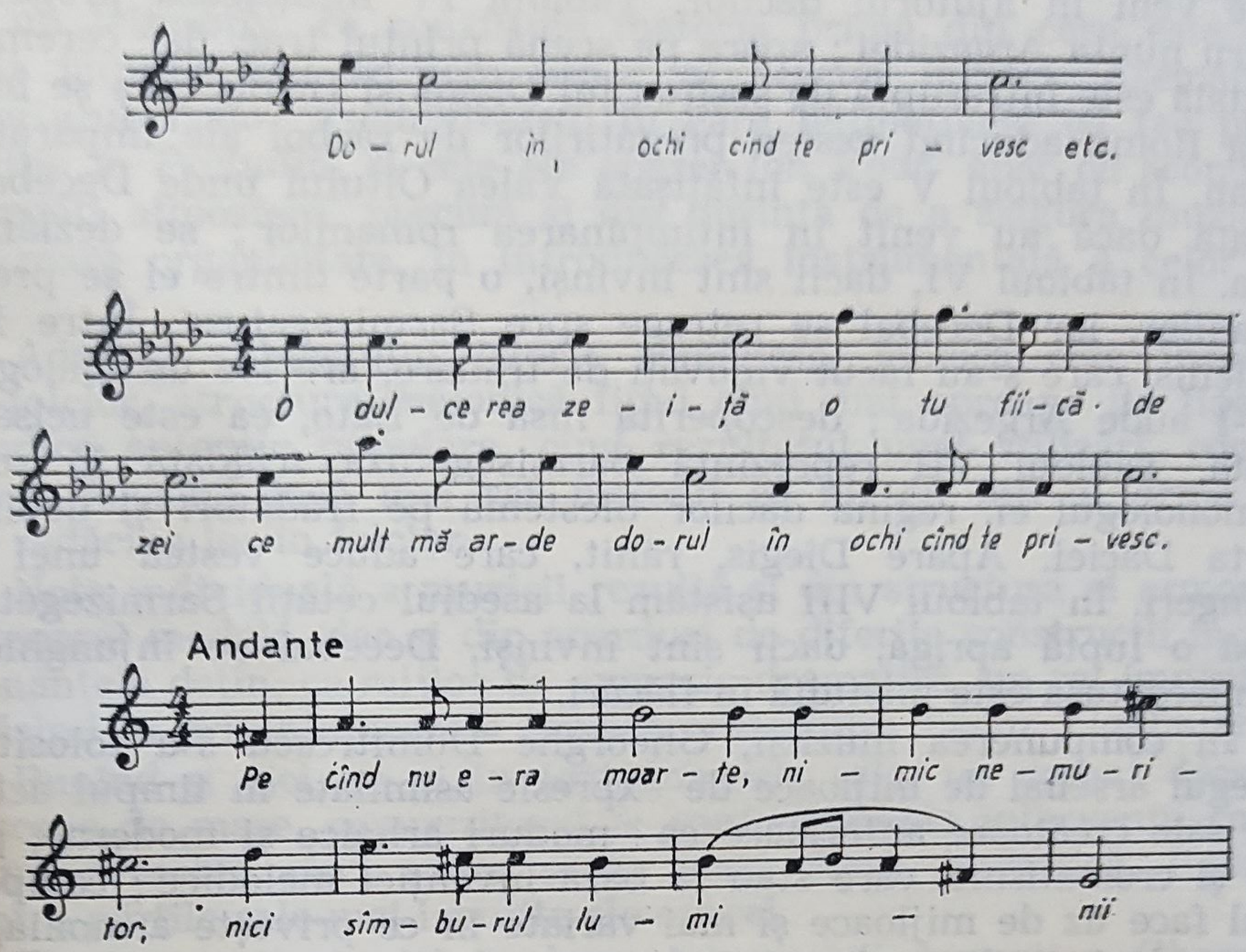
tînd un balet. În tabloul III, regele dacilor dă glas grijilor sale cu privire la viitorul țării. El caută s-o convingă pe Argezida să se mărite cu prințul trac Ardalus, care în cazul unui război cu romanii poate veni în ajutorul dacilor. Tabloul IV înfățișează pregătirile pentru nunta Argezidei ; apare pe scenă prințul trac, dar ceremonia nupțială este întreruptă de sosirea lui Diegis și Bicilis care se întorc de la Roma aducînd vestea pregătirilor de război ale împăratului Traian. În tabloul V este înfățișată Valea Oltului unde Decebal și armata dacă au venit în întîmpinarea romanilor ; se dezlănțuie lupta. În tabloul VI, dacii sînt învinși, o parte dintre ei se predau romanilor, iar Decebal se retrage spre Sarmizegetusa. Între Bato și Bicilis, care s-au făcut vinovați de trădare, are loc un dialog, pe care-l aude Argezida ; descoperită însă de Bato, ea este ucisă de acesta. Tabloul VII reprezintă Sarmisegetuza scăldată în soare. În monologul ei, regina dacilor blestemă pe trădători și deplînge soarta Daciei. Apare Diegis, rănit, care aduce vestea unei noi înfrîngeri. În tabloul VIII asistăm la asediul cetății Sarmizegetusa. După o luptă aprigă, dacii sînt învinși, Decebal se înjunghie și Sarmizegetusa este mistuită în flăcări.

În compunerea muzicii, Gheorghe Dumitrescu s-a folosit de întregul arsenal de mijloace de expresie asimilate în timpul activității sale creatoare anterioare ca : moduri arhaice și moderne, precum și cromatisme, care stau la baza invenției melodice ; compozitorul face uz de mijloace și mai variate în ce privește armonia, de la acorduri tradiționale pînă la suprapuneri bi- și politonale și conglomerate alcătuite din aproape toate sunetele gamei cromatice. În ciuda mijloacelor eterogene el a reușit totuși să formeze un limbaj ce poartă amprenta propriei sale personalități. Ca și în opera precedentă și în cele următoare, în care rapida desfășurare a acțiunii dramatice nu îngăduie decît puține momente lirice, și în opera *Decebal*, față de proporțiile lucrării, ariile sînt reduse ca număr.

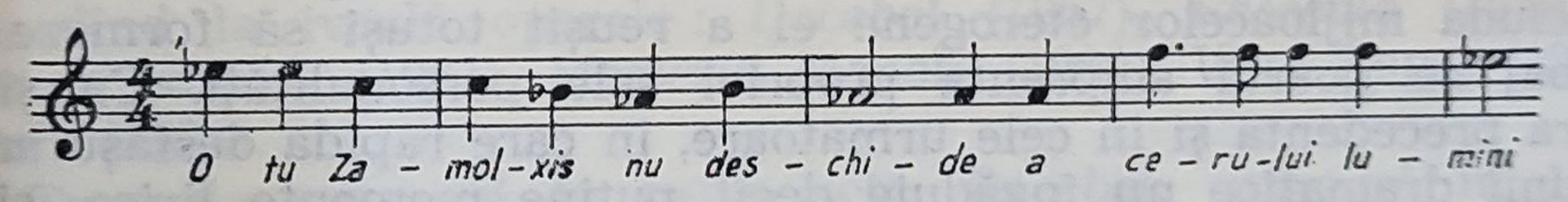
Urmărind redarea cît mai convingătoare a stărilor sufletești ale personajelor printr-o cantabilitate cît mai mare a melodiilor, ariile — doar cu excepția celei a reginei Drigiza



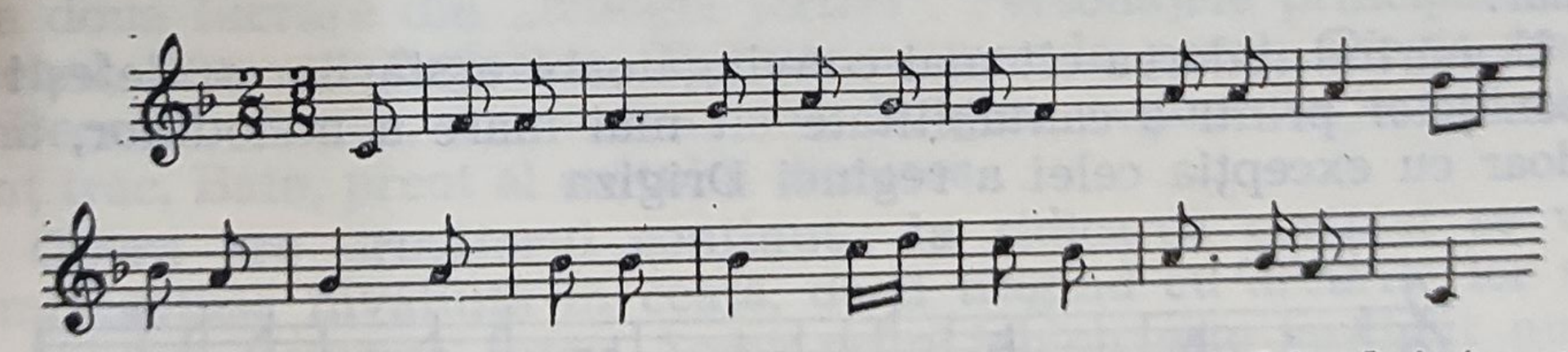
și a unei scurte intervenții a Străjerului — cu evidente inflexiuni modale, — au o ușoară factură italienizantă, cum se poate constata din următoarele fragmente



Unele italienisme nu sînt străine nici chiar unor părți corale.

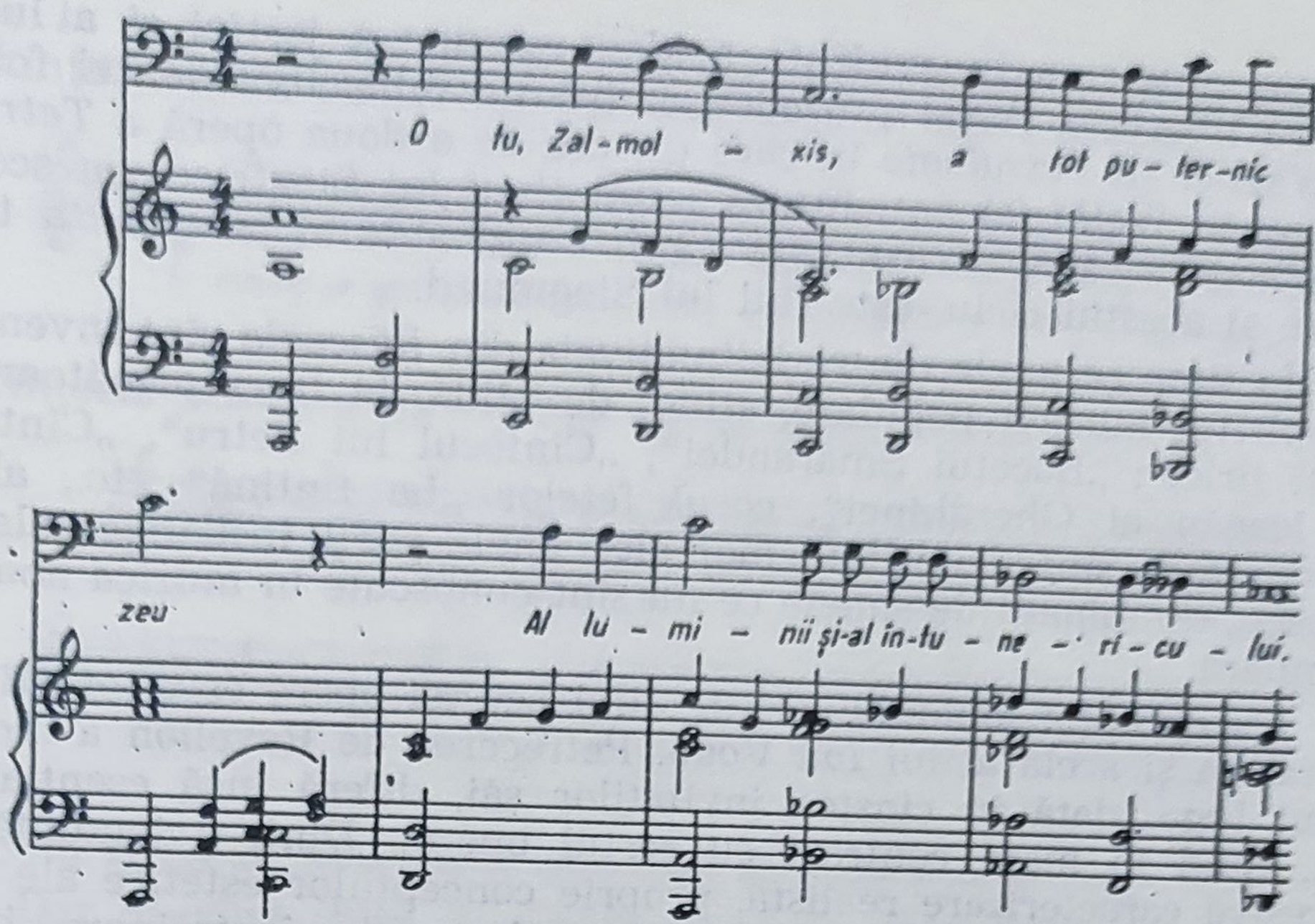


De inspirație folclorică sînt : corul de fete,



și solo-ul de flaut al păstorului care la sfîrșitul tabloului trece cu oile sale, precum și un cor mixt, în ritm de $\frac{5}{8}$.

Eroul principal al operei, Decebal, fiind prezent aproape în toate tablourile, cîntă, cu puține excepții (ca de pildă rugăciunea către Zamolxis), numai în formă de recitativ, care constituie mijlo-



cul de exprimare muzicală și a personajelor secundare. Ca și în celelalte opere ale compozitorului, un rol deosebit de important revine, maselor, în cazul concret poporului dac susținător al părților corale. În funcție de diferitele situații scenice, orchestra — în susținerea recitativelor și ariilor — execută fie figurații în registrul acut al instrumentelor de lemn și al viorilor, fie, într-o scriitură omofonă, succesiuni de acorduri, părțile concepute polifon fiind puține. Intervențiile pur instrumentale sînt de asemenea reduse ca număr, constituind, în afară de introducerea din baletul lui Dionis, precum și din partea prin care este ilustrat focul ce mistuie Sarmizegetusa, o variantă românească a *Vrăjii focului* din opera *Walkiria*.

Dorința compozitorului de a da luptei poporului pentru libertate o expresie într-o nouă lucrare dramatică l-a îndemnat de a compune în 1959, pe un libret propriu (scris după romanul cu același nume al lui Liviu Rebreanu), opera *Răscoala*.

În această lucrare, ca și în opera precedentă și în cele următoare, atît de diferite ca acțiune, comentariul muzical este realizat tot pe baza mai multor leitmotive. Cîteva din ele figurau deja și în cele două lucrări anterioare. În unele cazuri ele își păstrează forma inițială, în alte cazuri, au fost supuse unor ușoare modificări. Astfel, de pildă, motivul revoltei a fost folosit de compozitor atît în oratoriul *Tudor Vladimirescu*, cît și în opera *Ion Vodă cel Cumplit*, folosirea unor leitmotive comune în toate cele trei lucrări avînd

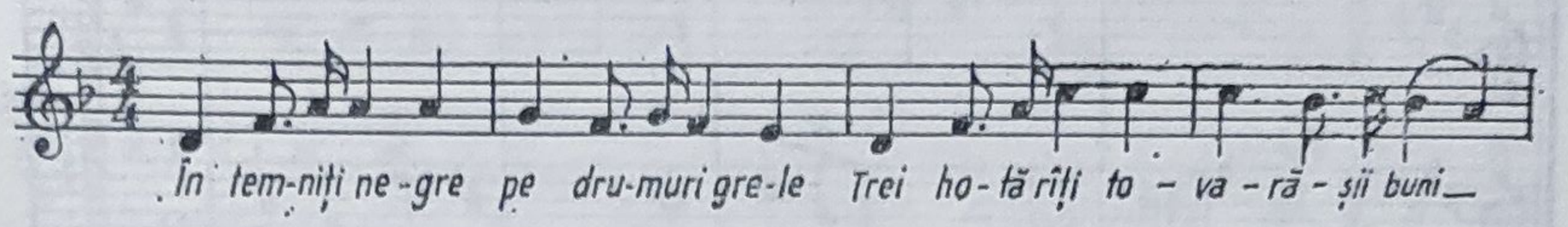
ca scop scoaterea în evidență a ideii comune a jertfei și a luptei pentru libertate. Acest procedeu amintește întrucîtva de cel folosit de Wagner în *Tetralogie* în care (în cea de a doua operă a *Tetralogiei* — în *Walkiria*) anticipează leitmotivul lui Siegfried, cu scopul de a sugera că Siegfried, care va fi eroul abia al celei de a treia opere al acestui ciclu, este fiul lui Siegmund.

În timp ce unele dintre leitmotivele din *Răscoala* sînt inventate în spiritul muzicii populare, stînd, de pildă, la baza următoarelor părți lirice : „Bocetul Smarandei", „Cîntecul lui Petru", „Cîntecul de leagăn al Gherghinei", corul fetelor „La fîntînă" etc., altele — din care sînt dezvoltate mai ales unele părți instrumentale — folosesc combinații de sunete ce nu sînt cunoscute în muzica noastră populară.

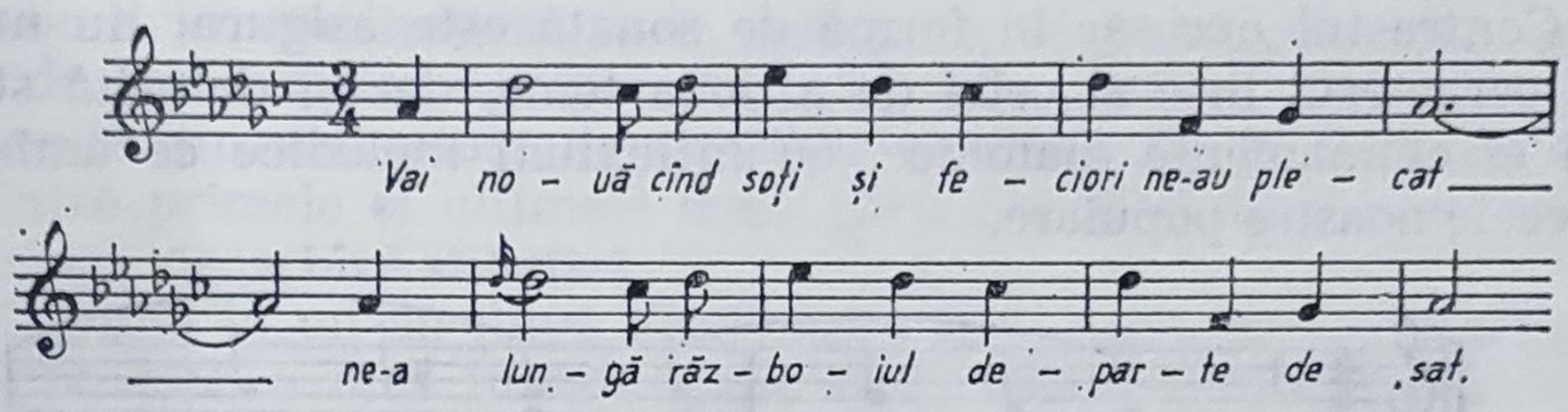
Cu excepția tabloului nr. 2, stilul acestei opere este tot atît de unitar ca și acela al lui *Ion Vodă*. Petrecerea de Revelion a moșierului Iuga, dată în cinstea invitaților săi, diferă însă esențial ca stil, fiind în mare contrast cu restul operei. Dintr-o tendință de excesivă caracterizare realistă, proprie concepțiilor estetice ale anilor cînd a fost compusă opera, pentru a demonstra înstrăinarea boierimii de tradițiile românești, muzica tabloului II cuprinde cîteva dansuri de salon, ca *polcă, vals, galop* și un *dans mexican*, atmosfera muzicală a întregului tablou avînd în mod deliberat unele accente de trivialitate ; în caracterizarea moravurilor clasei suprapuse, compozitorul folosește metoda „exagerării conștiente", scoțînd astfel în evidență deosebirea crasă dintre starea ei privilegiată de huzur și mizeria țărănimii.

Dacă deja scena Revelionului din opera *Răscoala* constituia o probă evidentă că Gheorghe Dumitrescu își poate schimba stilul, alegîndu-și mijloacele de expresie în funcție de libret, opera *Fata cu garoafe* constituie în acest sens o dovadă concludentă. Subiectul operei fiind de data aceasta ales nu din trecutul zbuciumat al poporului, ci din lupta partidului în perioada ilegalității (libretul de Nicolae Tăutu), sursa de inspirație muzicală a constituit-o nu folclorul, ci cîntecele revoluționare, din care a plămădit, cu excepția ariei eroinei principale (*Fata cu garoafe*, scrisă în caracter de romanță), muzica întregii opere. Voind a se adresa unui număr cît mai mare de ascultători, compozitorul a urmărit larga accesibilitate a muzicii, care se manifestă nu numai în melodie, dar și în structura simplă a armoniei. Astfel, cu excepția scenei din temniță, din actul III, în care, din necesitate dramatică, scriitura muzicală capătă o mai mare complexitate, constituind și un moment de un impresionant efect sonor, melodiile se imprimă în memoria audito-

rilor la o primă ascultare. Exemple deosebit de caracteristice în privința aceasta sînt : cîntecul comuniștilor din închisori



și cîntecul femeilor și copiilor izgoniți din casele lor,

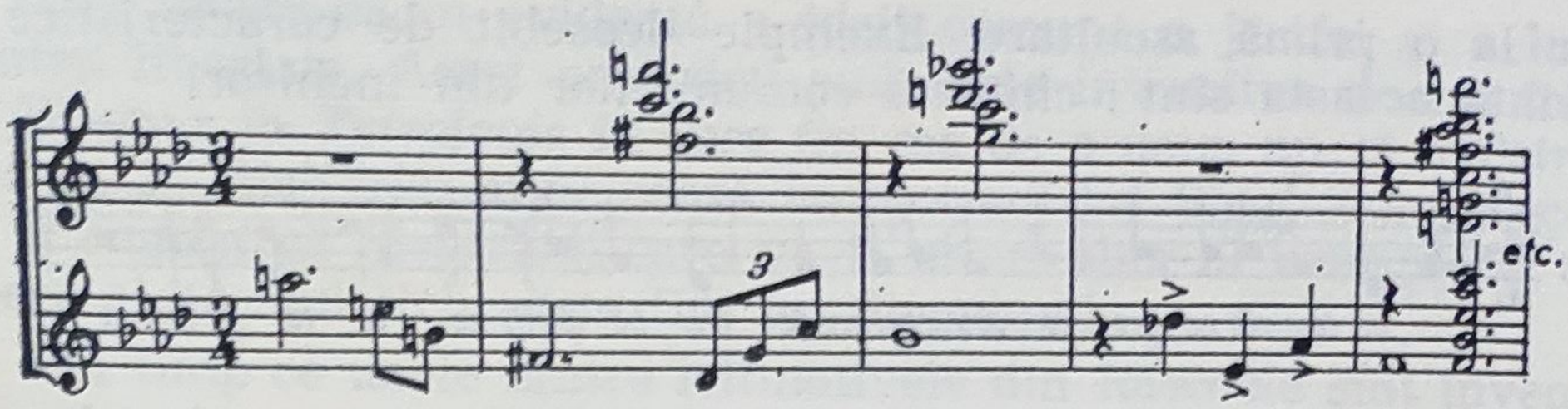


precum și acela (menționat mai sus) al fetei cu garoafe.

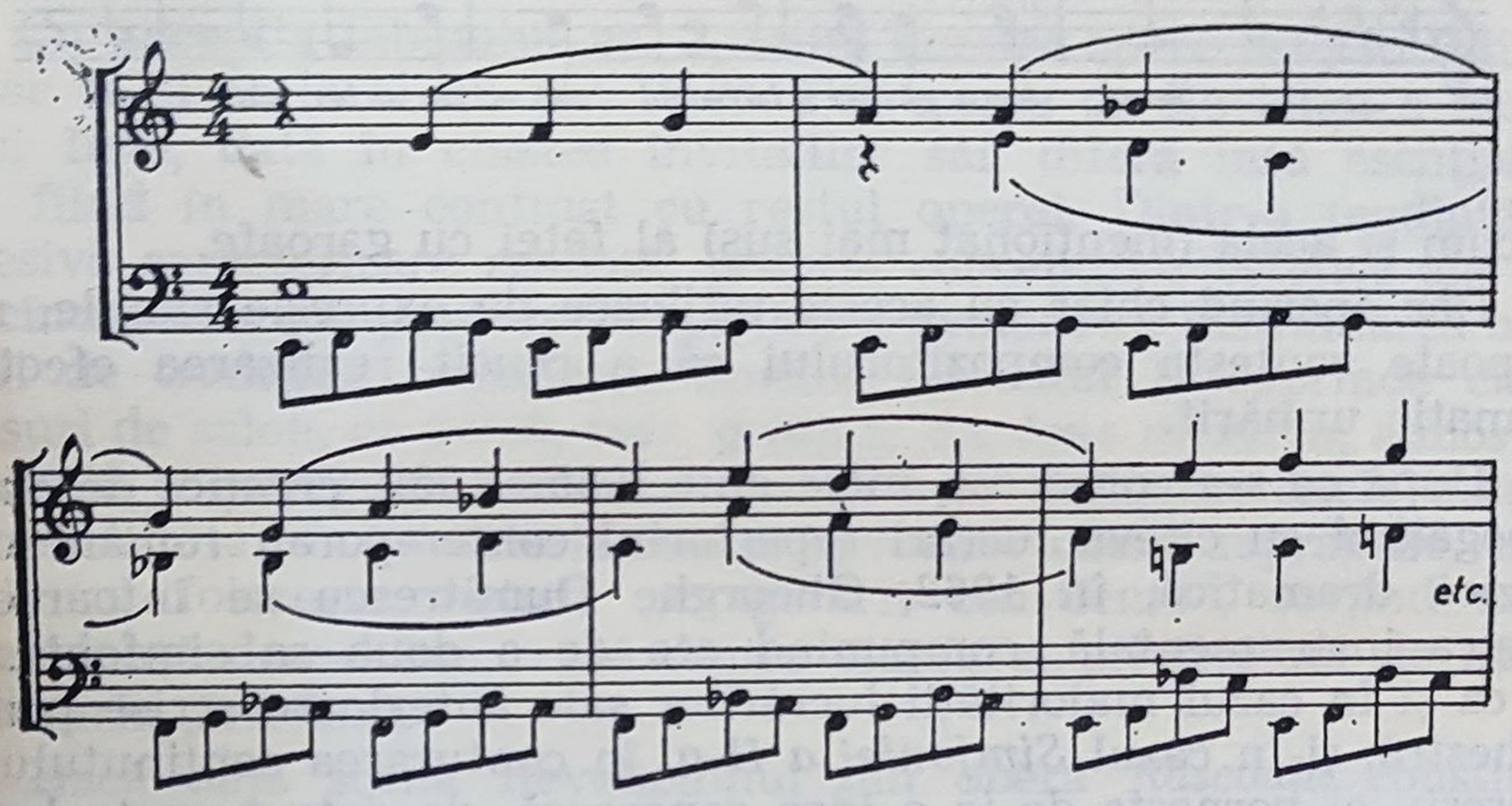
Dar operînd chiar cu aceste mijloace de expresie simple, nu i se poate contesta compozitorului că a reușit realizarea efectului dramatic urmărit.

După ce s-a consacrat, între anii 1955—1959, creației de operă, îmbogățind cu cîteva lucrări repertoriul contemporan românesc de muzică dramatică, în 1962, Gheorghe Dumitrescu se întoarce la muzica instrumentală, compunînd cea de a doua sa simfonie. La fel ca și în cazul majorității lucrărilor sale anterioare scrise pentru orchestră, și în cazul *Simfoniei a II-a*, în conturarea conținutului ei expresiv el pornește de la o idee generoasă, de data aceasta legată nu de trecutul zbuciumat al poporului, ci de contemporaneitate, dorind — după propriile sale mărturisiri — să zugrăvească cu mijloacele muzicii „făurirea, creșterea și consolidarea Republicii". Astfel, nu numai părțile corale (Trio-ul din Scherzo și Finalul, compuse pe versuri de Nicolae Labiș) redau intențiile autorului de a omagia Republica, dar datorită conținutului lor avîntat, chiar și părțile pur instrumentale (I—II—III) ale lucrării.

Dorind a exprima în partea I a simfoniei „hotărîrea oamenilor muncii de a contribui prin efortul lor la înflorirea patriei socialiste", compozitorul a inventat în acest scop o temă energică, dinamică, lipsită de intonații folclorice, construită (după cum am mai arătat și în Cap. XII al lucrării *Studii și eseuri muzicale*) după principiile serialismului dodecafonic, din cele 12 semitonuri ale gamei cromatice (fără repetarea unuia dintre sunetele ei constitutive).

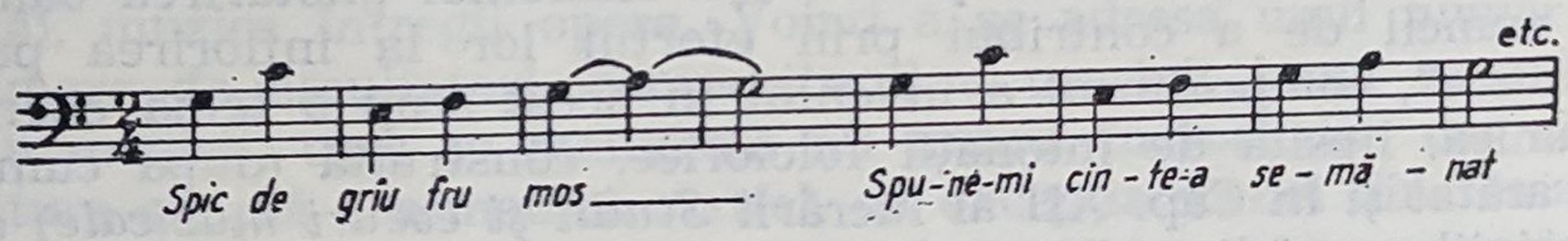


Contrastul necesar în formă de sonată este asigurat nu numai prin caracterul liric al celei de a doua teme, dar și datorită structurii ei eminamente diatonice, cu inflexiuni melodice ce amintesc cîntecele noastre populare,

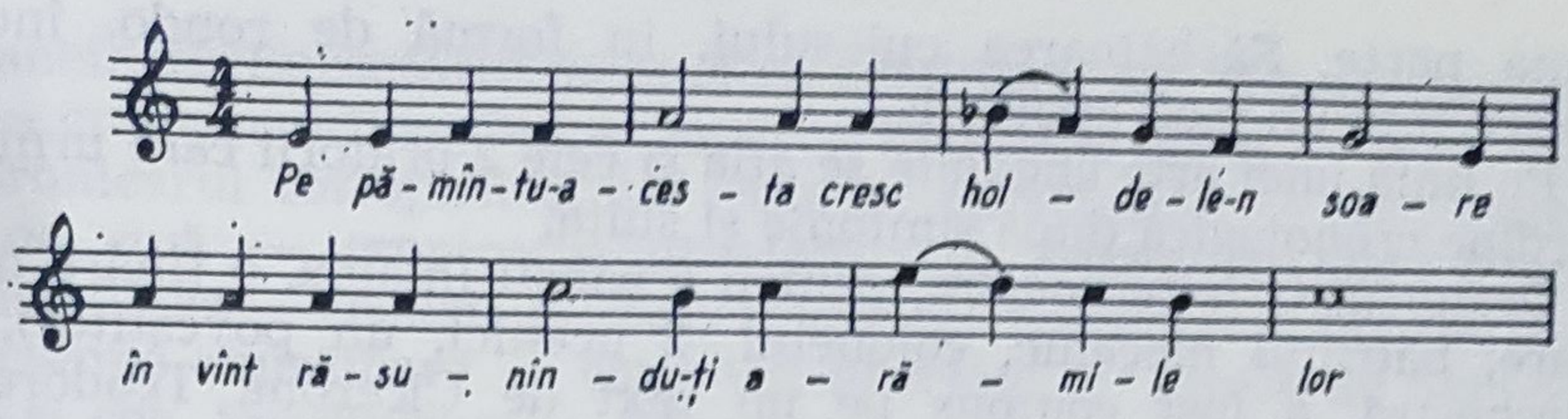


În partea a II-a, o passacaglie, clădită pe următoarea temă a basului, linii melodice de structură cromatică alternează cu altele cu caracter modal.

În timp ce în primele două părți ale *Simfoniei*, elementele populare au un rol redus, ele sînt — mai ales datorită structurii metrico-ritmice — cu atît mai prezente în *Scherzo*, melosul cvasi-popular ieșind în relief și în *Trio*, scris pentru cor.



În limbajul cantatei finale (compusă pe un text de Labiș), melosul cvasi-popular se îmbină cu cel al cîntecelor de masă.



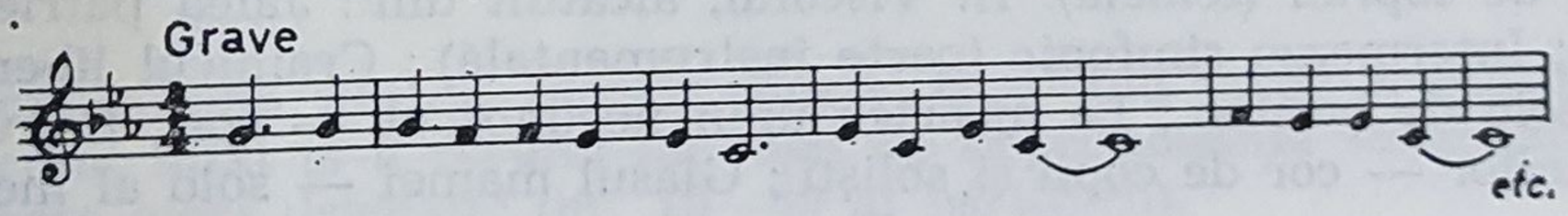
Dat fiind că în *Simfonia a II-a* temele și melodiile vocale de expresie lirico-meditativă au în general o structură diatonică, apropiată de cea a melodiilor populare, iar cele „active", dinamice, sînt construite din succesiuni de intervale necunoscute în folclorul nostru, între primele și ultimele două părți ale *Simfoniei* există astfel o oarecare deosebire stilistică.

Urmînd la un an după *Simfonia a II-a*, suita simfonică *Ogoare înfrățite* este o altă lucrare prin care artistul-cetățean Gheorghe Dumitrescu și-a afirmat adeziunea la orînduirea noastră socialistă, inspirîndu-se din viața nouă a satului colectivizat.

Suita este alcătuită din următoarele cinci părți:

1. Ogoare înfrățite; 2. Lanuri însorite; 3. Copii fericiți; 4. Amintiri triste (1907); 5. Sărbătoarea culesului.

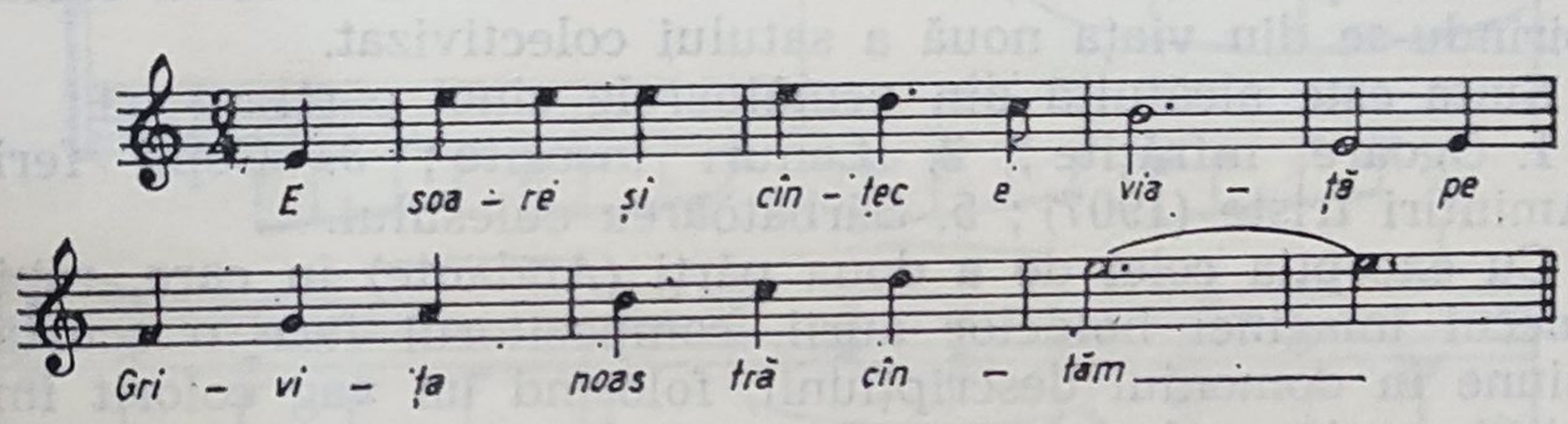
Cu excepția celei de a doua părți (Andante) în care, răpit de farmecul imaginei holdelor aurii, compozitorul face o scurtă incursiune în domeniul descripțiunii, folosind un vag colorit impresionist, muzica celorlalte părți are, cu excepția părții intitulate Amintiri triste, un caracter dinamic, exprimînd freamătul muncii de pe ogoare. Partea I, în formă de preludiu instrumental, este clădită pe expunerea și dezvoltarea a două teme energice și viguroase, din care, — servind drept motiv conducător — sînt derivate majoritatea temelor ce stau la baza celorlalte părți. Astfel întîlnim această temă într-o formă modificată, dar păstrînd caracteristica succesiunii de cvarte, și în alte părți ale lucrării. După partea lentă urmează, în caracter de *Scherzo*, partea a III-a, sugerînd veselia copiilor la joacă. Pentru a obține un element de contrast, și cu scopul de a demonstra deosebirea dintre viața fericită a țăranilor din zilele noastre și aceea plină de suferințe din trecut, compozitorul a intercalat un *Grave* (Amintiri triste); după o scurtă introducere a timpanelor, tema principală servește drept melodia passacagliei, între variațiunile ce apar deasupra basului figurînd și următoarea melodie cu un autentic caracter folcloric.



Ultima parte, Sărbătoarea culesului, în formă de rondo, încheie lucrarea într-un mod apoteotic.

Pe linia unei arte angajate se află și cele 2 oratorii care urmează în ordine cronologică după simfonie și suită.

Oratoriul *Griviţa noastră*, pentru 6 soliști (mama, o tînără muncitoare, bătrînul mecanic, colonelul, 2 ucenici, un povestitor), cor și orchestră, a fost compus pe un text de Cicerone Teodorescu. *Prologul* și ultimul tablou (înfățișînd viața fericită de azi a clasei muncitoare) încadrează acțiunea propriu-zisă, care se petrece în 1933, cînd a avut loc memorabila grevă a ceferiștilor. În tălmăcirea muzicală a textului participă alternativ povestitorul, soliștii și corul. Dat fiind conținutul epico-dramatic al textului, partea încredințată soliștilor are în general un caracter de recitativ, cîntarea *arioso* servind doar pentru tălmăcirea puținelor momente lirice, cum este de pildă și cîntecul Tinerei muncitoare de la începutul prologului.



De voită simplitate (caracteristică în general muzicii întregului oratoriu), stilul părților corale este oarecum apropiat de cel al cîntecelor de masă, mai individualizat în momentele de tensiune dramatică, de altminteri propriu și altor lucrări dramatice și vocal-simfonice care arată pe compozitor ca adept al artei angajate.

Oratoriul *Zorile de aur*, pe versuri de Cicerone Theodorescu, a fost compus în 1964 („cu ocazia a 20 de ani de la Eliberarea Patriei noastre de sub jugul fascist"), pentru 5 soliști : Crainicul libertății (bariton), Argatul (tenor), Femeia (soprană), Mama (mezzo-soprană), Stăpînul (crainicul cotropirii — bas).

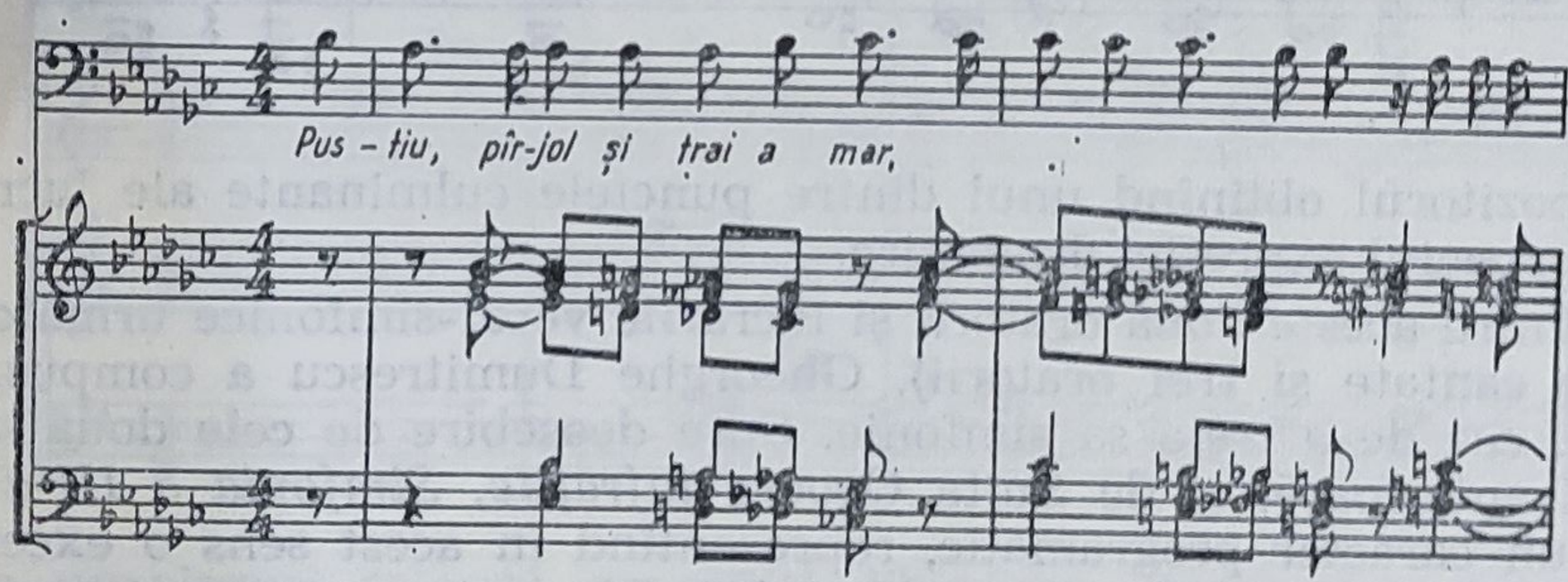
De proporții ample, oratoriul este alcătuit din următoarele patru părți : I. Un corn în noapte, constînd din : Cîntecul libertății — cor ; Cîntecul patriei — crainicul libertății și cor ; Cîntec de revoltă — cor ; Stăpînul și Argatul — duet ; Greve — cor și solo de sopran (femeia). II. Viscolul, alcătuit din : Jalea patriei — cor ; Intermezzo simfonic (parte instrumentală) ; Crainicul libertății — solo de bariton ; La moartea unui necunoscut — cor ; Convoiul orfanilor — cor de copii și soliști ; Glasul mamei — solo al mezzo-

sopranei. III. Luceafărul de ziuă — subdivizat în : Întoarcerea armelor — cronicarul libertății și corul ; Vînătoarea fiarei — cor ; Agonia — Cronicarul cotropirii și cor ; Cîntec de victorie — cor ; Luceafărul de ziuă — cronicarul libertății. IV. Zorile de aur ; Cîntecul patriei libere — soliști și cor ; Cîntec de leagăn — (Femeia, solo) ; O, scumpă zburătoare — crainicul libertății — Zorile de aur — solistă și cor. Subdiviziunile celor patru părți nu constituie unități de sine stătătoare, ci formează împreună un întreg.

După cum se poate constata din titlurile și subtitlurile enumerate mai sus, în primele 2 părți sînt descrise suferințele din timpul ocupației hitleriste, în partea a treia, lupta pentru eliberarea țării, iar în ultima parte, viața nouă pe pămîntul dezrobit.

Și în acest oratoriu, corul are un rol principal ; deși scriitura corală este în mod predominant omofonă, mersul vocilor, orientîndu-se în principal după considerente primar armonice — contrapunctul fiind folosit cu economie — adevărata polifonie, desfășurarea liberă a vocilor în sensul conceptului linear, reprezintă o excepție în creația corală a compozitorului.

Scriitura corală arată însă o mare varietate a mijloacelor folosite, între care figurează deosebiri în privința structurii ritmice a vocilor, cît și judicioasa repartizare a intrărilor și pauzelor, constituind însă o excepție conferirea de către compozitor a unui profil melodic mai pregnant conturat al vocilor secundare. Valorificarea registrelor celor mai favorabile a celor patru voci diferite, precum și exploatarea contrastului între acut, mediu și grav contribuie de asemenea la obținerea acelor efecte de variată expresie și sonoritate ce caracterizează creația corală a lui Gheorghe Dumitrescu. Un efect interesant îl obține compozitorul printr-un *divisi* al vocilor corului din secțiunea „Cronicarul",

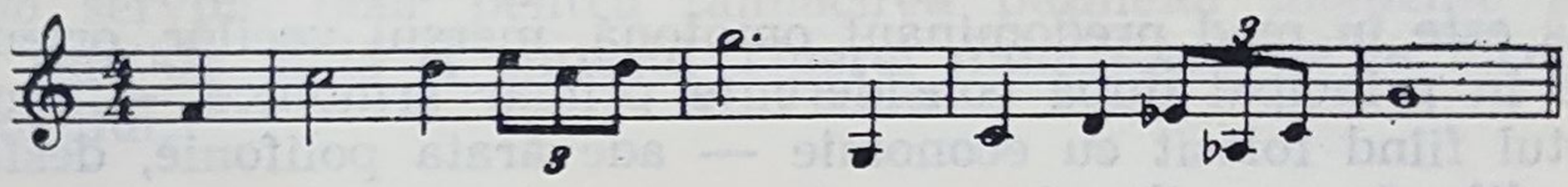


precum și prin unirea, într-un singur ansamblu vocal, a soliștilor, a corului mixt și a corului de copii de impresionantă sonoritate și de mare efect dramatic (nr. 70—80 al partiturii).

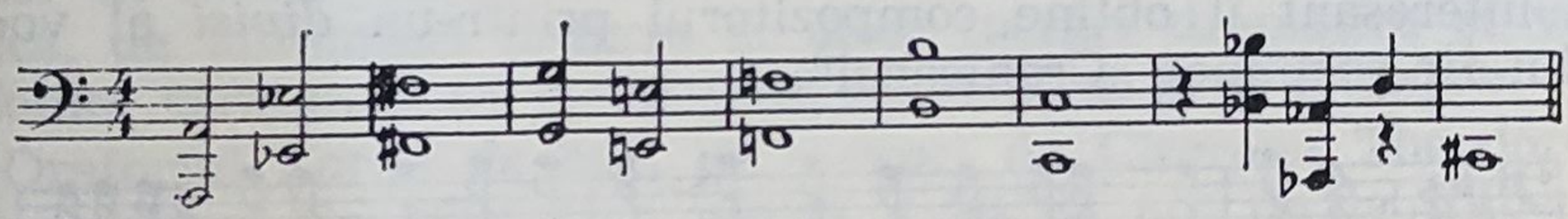
O astfel de suprapunere a vocilor apare și la încheierea oratoriului.

Structura melodică a corului precum și a părților *arioso* ale soliștilor este și în acest oratoriu predominant diatonică, cromatismele fiind doar accidentale. Cu scopul înviorării discursului armonic, compozitorul folosește în mod frecvent modulații pasagere în tonalități îndepărtate, părăsirea definitivă a tonalității în cadrul aceleiași părți corale constituind însă o excepție.

Spre deosebire de operele *Ion Vodă* și *Răscoala*, în care personajele și unele situații scenice sînt caracterizate cu ajutorul leitmotivelor, în această lucrare, compozitorul nu folosește decît următoarea temă conducătoare



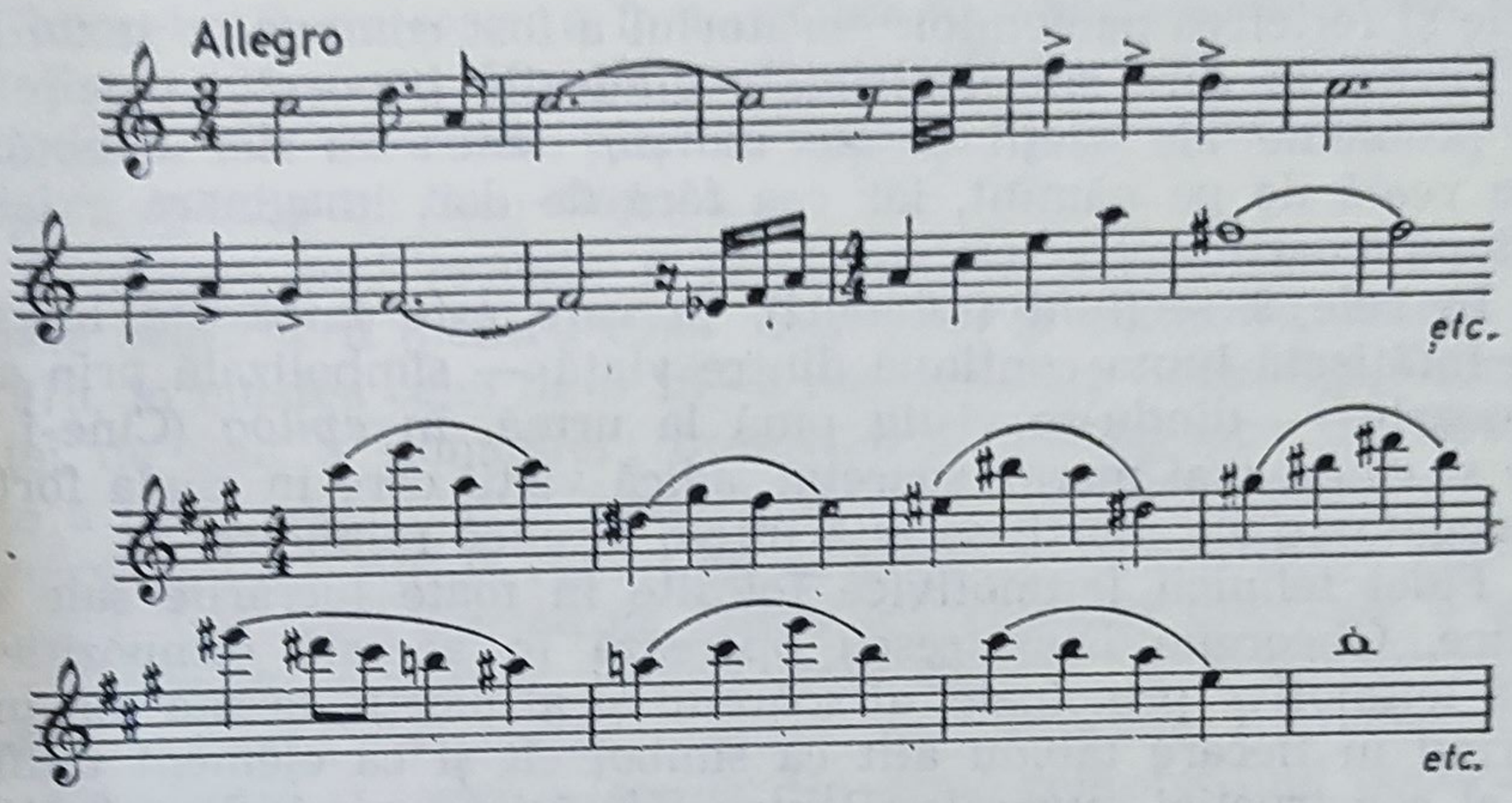
care servește ca introducere instrumentală a secțiunii I din partea I, „Cîntecul libertății", dar care apare și la începutul introducerii instrumentale al fiecărei secțiuni, constituind, în „Întoarcerea armelor", materialul de construcție al țesăturii orchestrale în susținerea corului. Mai trebuie remarcat faptul că doar cu excepția începutului secțiunii intitulate *Războiul*, concepută pur instrumental, orchestra se află pe plan secundar. În încheierea acestei secțiuni, în formă de passacaglie — menționată mai sus — corul și orchestra evoluează împreună pe următoarea temă,



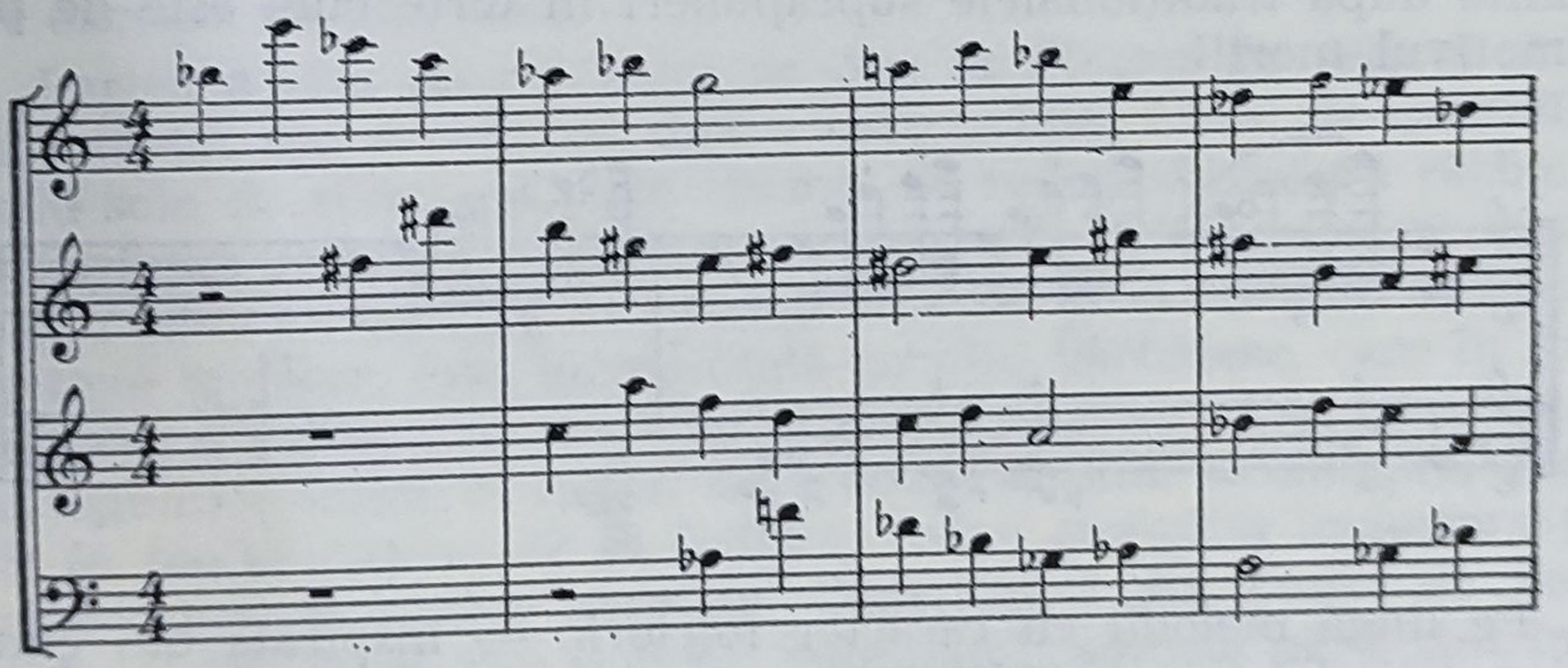
compozitorul obținînd unul dintre punctele culminante ale lucrării sub aspectul expresiei dramatice.

Între aceste două oratorii și lucrările vocal-simfonice următoare (șase cantate și trei oratorii), Gheorghe Dumitrescu a compus, în 1965, cea de a treia sa simfonie. Spre deosebire de cele două simfonii anterioare, și de Suita *Ogoare înfrățite*, *Simfonia a III-a* nu are un caracter programatic, reprezentînd în acest sens o excepție în creația simfonică a compozitorului. Din cauza aceasta, Gheorghe Dumitrescu nefiind nevoit de a inventa mijloace de expresie cu un caracter special pentru tălmăcirea muzicală adecvată a unei idei programatice, stilul acestei lucrări se menține în mod unitar în

același cadru diatonic care constituie în fond temelia modului său de exprimare. În lipsa unui program legat de istoria patriei sau de zugrăvirea unui peisaj românesc sau de preamărirea unui erou, muzica fiind expresia unei stări sufletești de natură pur subiectivă, temele sînt în mod surprinzător lipsite de intonații populare, ca de exemplu următoarele două teme din prima parte a lucrării :



O noutate față de lucrările precedente o constituie prezența mult mai amplă a scriiturii contrapunctice care, după cum arată și exemplul următor,

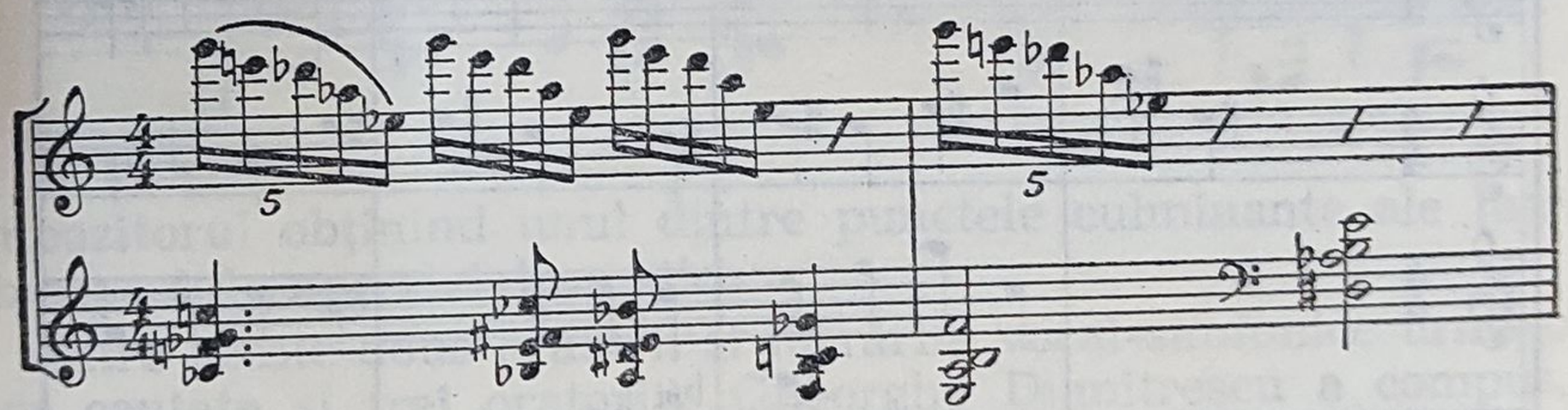


este pe alocuri folosită cu multă libertate, conducerea lineară a vocilor avînd ca rezultat vertical disonanțe destul de aspre, care, în timp ce în alte lucrări servesc îndeosebi un scop expresiv, în această simfonie au un rol mai mult constructiv.

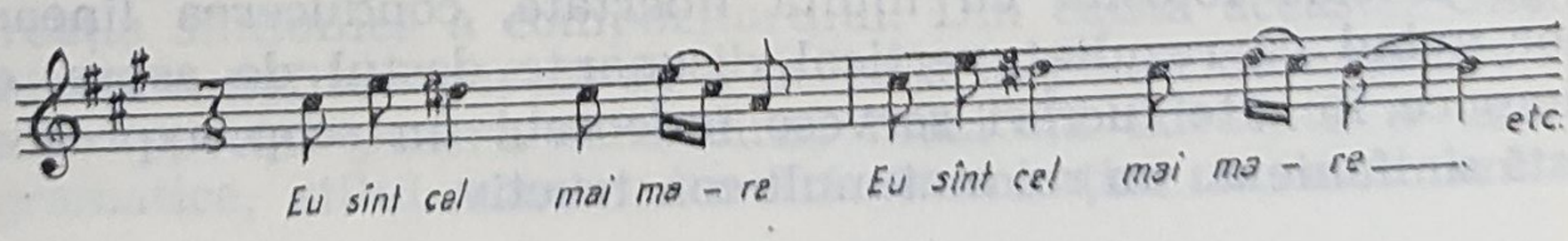
Oratoriul *Din lumea cu dor în cea fără de dor* (1966), pentru 4 soliști, cor mixt, cor de copii și orchestră mare, este fără îndoială una din lucrările cele mai interesante ale compozitorului, atît sub aspectul concepțiilor filosofice care stau la baza ei, cît și a modului de oglindire a acestor concepții în muzică. Dedicată — după cum se arată pe prima pagină a partiturii — „Oamenilor care învingînd puterea morții, trăiesc veșnic prin înfăptuirile și exemplul lor, spre binele și fericirea oamenilor", oratoriul a fost compus pe texte luate din folclor în care sînt exprimate gîndurile poporului despre marile probleme ale vieții și ale morții, lumea cu dor simbolizînd viața reală de pe pămînt, iar cea fără de dor, imaginara existență de după moarte.

În cele 9 secțiuni (tablouri), în care este împărțită lucrarea, este înfățișată lupta continuă dintre viață — simbolizată prin soare și moarte — dîndu-se cîștig pînă la urmă, în *epilog* (Cine-i mai tare și cine-i mai mare), soarelui, adică vieții care în ciuda forțelor distrugătoare ale morții se află într-o veșnică reînnoire.

Fidel tehnicii leitmotivice folosite în toate lucrările sale dramatice, Gheorghe Dumitrescu operează în această compoziție cu două leitmotive principale, al soarelui și al morții, acesta din urmă apărînd în fiecare tablou atît ca simbol cît și ca element unificator al construcției muzicale. Pentru tălmăcirea muzicală a textului, compozitorul folosește diverse mijloace stilistice; în melodie, arhaice moduri eclesiastice (bizantine), gama în tonuri întregi, gama cromatică etc., iar în ceea ce privește armonia, pe lîngă acorduri de structură modală, altele de diverse construcții care nu pot fi definite după tradiționalele suprapuneri în terțe cum este de pildă leitmotivul morții.



Pe lîngă melodii cu caracter folcloric — inspirate din cîntece de joc, colind, bocet, baladă etc.



compozitorul a inventat numeroase teme și motive cu o structură cu totul deosebită de aceea a muzicii populare, redarea muzicală cît mai pregnantă a conținutului emoțional constituind pentru el o problemă mai importantă decît unitatea stilistică desăvîrșită a mijloacelor de expresie ; cu cele folosite el a realizat însă o lucrare de impresionantă forță.

Între *Lumea cu dor* și între oratoriul următor *Soarele neatîrnării*, Gheorghe Dumitrescu a fost ocupat cu compunerea a trei opere *Vlad Țepeș*, *Meșterul Manole* și *Poesis*, dintre care numai aceasta din urmă a fost executată pînă în prezent — premiera ei avînd loc la Opera de Stat din Cluj-Napoca.

O lucrare mai recentă a lui Gheorghe Dumitrescu, oratoriul *Soarele neatîrnării* (pentru cinci soliști, cor și orchestră) a fost scris în 1975, în cinstea celei de a 100-a aniversare a dobîndirii Independenței de Stat a României ; oratoriul a fost compus în parte pe texte a unor poeți clasici români, în parte pe texte populare. Cele patru părți mari sînt la rîndul lor subdivizate în mai multe secțiuni. Partea I, intitulată *Cartea de vitejii a trecutului* cuprinde 6 secțiuni : *Preludiul simfonic*, *Prolog* (solo de bas al Cronicarului), în *Cartea de vitejii a trecutului*, solista mezzosoprană, simbolizînd Patria, Cronicarul și corul — acesta din urmă reprezentînd poporul — participă alternativ la interpretarea muzicii. *Doină și iar Doină*, reprezintă un cîntec amplu al sopranei soliste. *O, viteazule Mihai* este conceput în caracter de marș, interpretat de cor, în secțiunea a VI-a, *Deșteptarea României*, solistul, (Cronicarul) alternează cu corul, care execută un nou marș.

Partea a II-a poartă titlul de *Sus la Plevna pe redută* și este alcătuită tot din 6 secțiuni dintre care prima, *Chiot de goarnă*, un amplu solo de trompetă, este chemat să redea atmosfera războinică de dinaintea începerii ostilităților, reprezentînd în același timp și un omagiu adus eroilor gornești căzuți la datorie. Secțiunea următoare, *Căpitane Waltere*, este încredințată corului bărbătesc, care în forma unui marș, de același caracter viguros cu cele 2 precedente, dă glas oștenilor aflați în luptă. Cele două secțiuni următoare, *Plevna arde în foc* și *Asaltul de la Griviță*, redau cumplita încleștare pentru cucerirea pozițiilor otomate. Constituind din punct de vedere al intensității dramatice punctul culminant, ambele părți sînt increndințate corului care alternează cu părți pur orchestrale. Secțiunea următoare, *Răvaș*, în mare contrast cu cele două părți precedente, este cîntecul caporalului Nicolae (solo de tenor) care se adresează printr-o scrisoare măicuței sale.

Partea a III-a *Soarele neatîrnării* este împărțită în două secțiuni : în prima, *Odă ostașilor români,* Cronicarul se adresează ostașilor — solo de bas solemn amplu dezvoltat ; secțiunea a doua *Cîntare României* reprezintă un imn în caracter festiv, executat de cor și orchestră în formă de fugă, fiind urmat de o scurtă intervenție a soliștilor. Imnul este apoi reluat de întregul aparat vocal-instrumental, dînd acestei părți o sonoritate impresionantă.

Partea a IV-a (Epilog), *Mesaj de aurore,* constituie o reluare a prologului, *Cronicarul* cîntînd aceeași melodie, dar pe un text schimbat. Oratoriul se încheie cu secțiunea intitulată *Zare de veac,* încredințată întîi corului, apoi soliștilor ; muzica are un caracter sobru, meditativ, stingîndu-se în sunetele goarnei, venită parcă din depărtări, amintind de luptele de acum un veac care au adus biruința și neatîrnarea.

Din titlurile părților și secțiunilor enumerate mai sus, se poate constata varietatea imaginilor muzicale cuprinse în această lucrare de proporții monumentale, cărora le corespunde diversitatea mijloacelor de expresie cu care ele au fost realizate. În funcție de text, muzica are un caracter cînd mai folcloric, cînd mai apropiat de cel al cîntecelor de masă, mai ales în cazul marșurilor, factura lor corală fiind — de altminteri lucru obișnuit în creația de acest gen al compozitorului — de o incontestabilă strălucire. Scriitura muzicală a unora dintre părți, ca de pildă recitativul arioso al Cronicarului, are o certă notă arhaică, iar cîntecul *Răvașul* este de o simplitate deliberată, alteori însă, ca de pildă în fuga din *Cîntare României* scriitura este de o mare complexitate polifonă. Ca și în alte lucrări, părți concepute modal alternează cu părți tonale, compozitorul făcînd uz și de unele construcții acordice a căror caracter disonant servește pentru tălmăcirea unui anumit conținut emoțional.

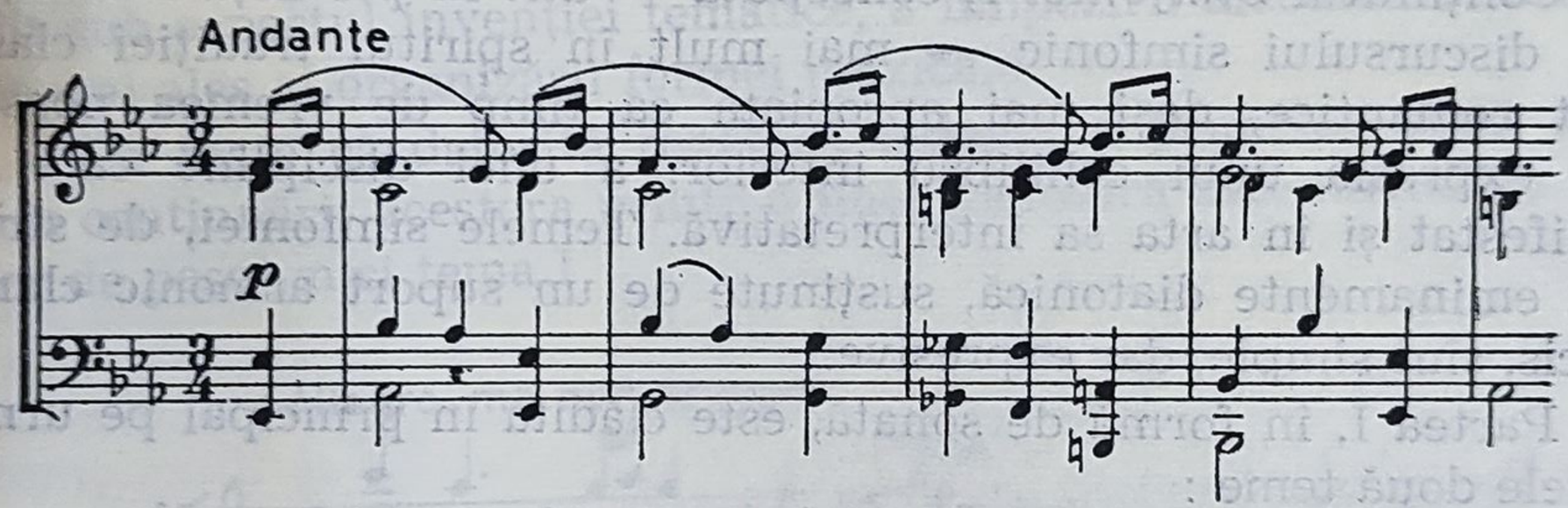
Gheorghe Dumitrescu este autorul și a mai multor lieduri și cîntece : *Trei cîntece de leagăn,* compuse pe versuri proprii (1941), *Cinci lieduri* pe versuri de Lucian Blaga (1941), *Sub plopii în șir* pe o poezie de Ion Pillat (1948), o *Odă* pe versuri de Horațiu (1948), *Șapte lieduri* pe versuri de George Bacovia (1956) și *Trei cîntece* pe versuri de Tudor Arghezi (1957). Unele din aceste compoziții păstrează caracterul intim al delicatului gen al muzicii vocale de cameră, altele, făcînd chiar parte din același ciclu (Blaga-Bacovia), au o amploare mai mare, apropiindu-se în privința facturii muzicale de aceea a unei arii de operă, în unele cazuri cu o accentuată tensiune dramatică. În afară de lieduri, el a mai scris și un număr mare de coruri *à cappella,* unele în caracter popular, altele avînd intonații de cîntec de masă.

Aceasta este imaginea multicoloră a creației lui Gheorghe Dumitrescu, schițată desigur numai sumar. Compozitor deosebit de productiv, dînd la iveală în aproape fiecare an cîte 2—3 lucrări de ample proporții, Gheorghe Dumitrescu este încă departe de a-și fi epuizat forțele creatoare ; el va îmbogăți desigur creația muzicală românească cu încă multe lucrări de valoare.

MIRCEA POPA (4.I.1915—17.VIII.1975)

Deși compozitorul Mircea Popa a activat încă de la începutul carierei sale de muzician și ca șef de orchestră, spre deosebire de alți compozitori-dirijori care au scris aproape numai lucrări simfonice, el a cultivat cu succes și genul muzicii camerale.

Numit în 1939, la vîrsta numai de 24 de ani, dirijor al Operei Române din Cluj-Napoca, i se execută în același an, în primă audiție *Simfonia I*, precedată de cîteva piese de pian : *Miniaturi* (1935), *Berceuse* (1936), *Variațiuni pe o temă rustică* (1936) și o *Sonatină* (1937). Cu excepția celor 16 *Variațiuni* compuse pe o temă pe care compozitorul a luat-o din culegerea bihoreană a lui Béla Bartók și care au un iz folcloric, celelalte piese au fost compuse sub influența muzicii romantice, dovedind o certă sensibilitate armonică. Partea cea mai izbutită a *Sonatinei* este *Andantele*, care convinge prin caldul său lirism



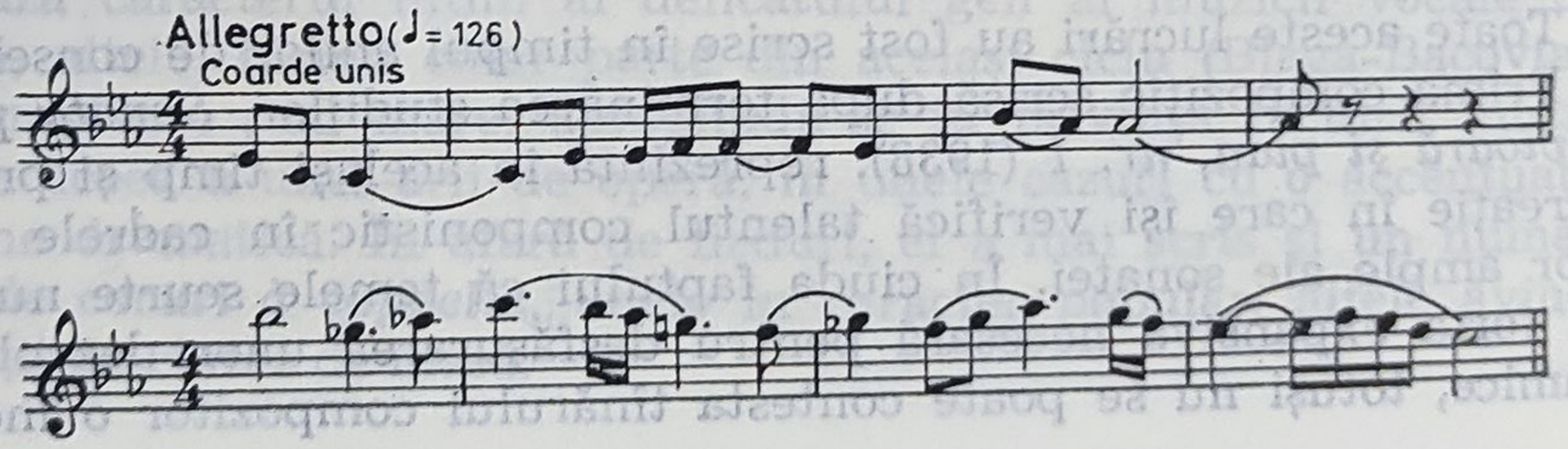
Toate aceste lucrări au fost scrise în timpul anilor de conservator. Prima compoziție scrisă după terminarea studiilor, *Sonata pentru vioară și pian, nr. 1* (1938), reprezintă în același timp și prima sa creație în care își verifică talentul componistic în cadrele formelor ample ale sonatei. În ciuda faptului că temele scurte nu au încă forța expansivă necesară pentru desfășurarea unor dezvoltări dinamice, totuși nu se poate contesta tînărului compozitor o indis-

cutabilă fantezie, ce se manifestă și în travaliul tematic al acestei sonate.

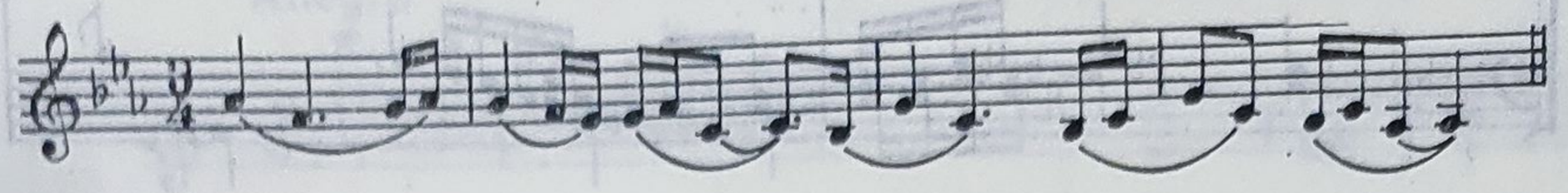
Cu toate că saltul de la lucrările menționate, la formele și scriitura orchestrală complexă a unei simfonii a fost temerar, tînărul compozitor s-a achitat mai mult decît onorabil; calitățile acestei lucrări — în care autorul dorea să exprime „bucuria omului față de caleidoscopica frumusețe a vieții" — a fost remarcată și de comisia de decernare a Premiului Enescu, Mircea Popa obținînd mențiunea I. Stilul acestei simfonii prezintă deja unele trăsături care în majoritatea lucrărilor ulterioare vor constitui o caracteristică a modului său de exprimare — constînd înainte de toate în îmbinarea elementelor de limbaj de sursă universalistă cu cele de obîrșie populară, pe care le folosește în mod discret, fără ostentație. Pare surprinzător ca un compozitor bănățean, fiu al unei provincii cu o puternică tradiție de muzică populară, din care s-a alimentat creația unui șir întreg de antecesori, nu a fost tentat de a merge — cu excepția doar a *Rapsodiei pe teme bănățene* (1953) — pe calea acestora imprimînd muzicii sale un mai pregnant caracter folcloric decît mai tîrziu, începînd cu cea de-a doua *Sonată pentru vioară și pian*. Teama de a fi considerat un epigon al compozitorilor care l-au precedat — mai ales al lui Sabin Drăgoi — a fost, după mărturisirile făcute de Mircea Popa, cu mulți ani în urmă, autorului acestui studiu, una din cauzele care l-au determinat de a se exprima într-un stil deosebit de cel prin excelență național, caracteristic compozitorilor bănățeni de pînă la el.

Conținutul *Simfoniei I*, concepută — atît în privința formei, cît și a discursului simfonic — mai mult în spiritul tradiției clasice decît romantice, deși mai apropiată ca timp de vremea noastră, este expresia unui echilibru interior, a unei discipline care s-a manifestat și în arta sa interpretativă. Temele simfoniei, de structură eminamente diatonică, susținute de un suport armonic clar și concis, sînt simple, dar expresive.

Partea I, în formă de sonată, este clădită în principal pe următoarele două teme :

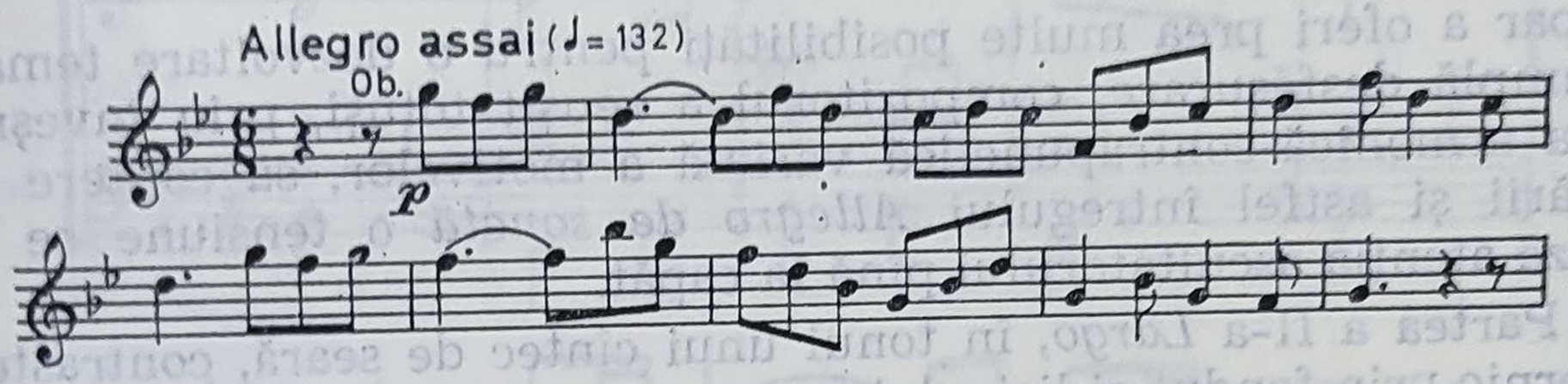


Tema I capătă un discret parfum folcloric datorită întorsăturii melodice cuprinse în măsurile 3—4. Izul popular nu este absent nici din tema *Andantelui* în formă de lied tripartit,



amplificat printr-o scurtă dezvoltare la care sînt supuse și alte două teme secundare ale acestei părți.

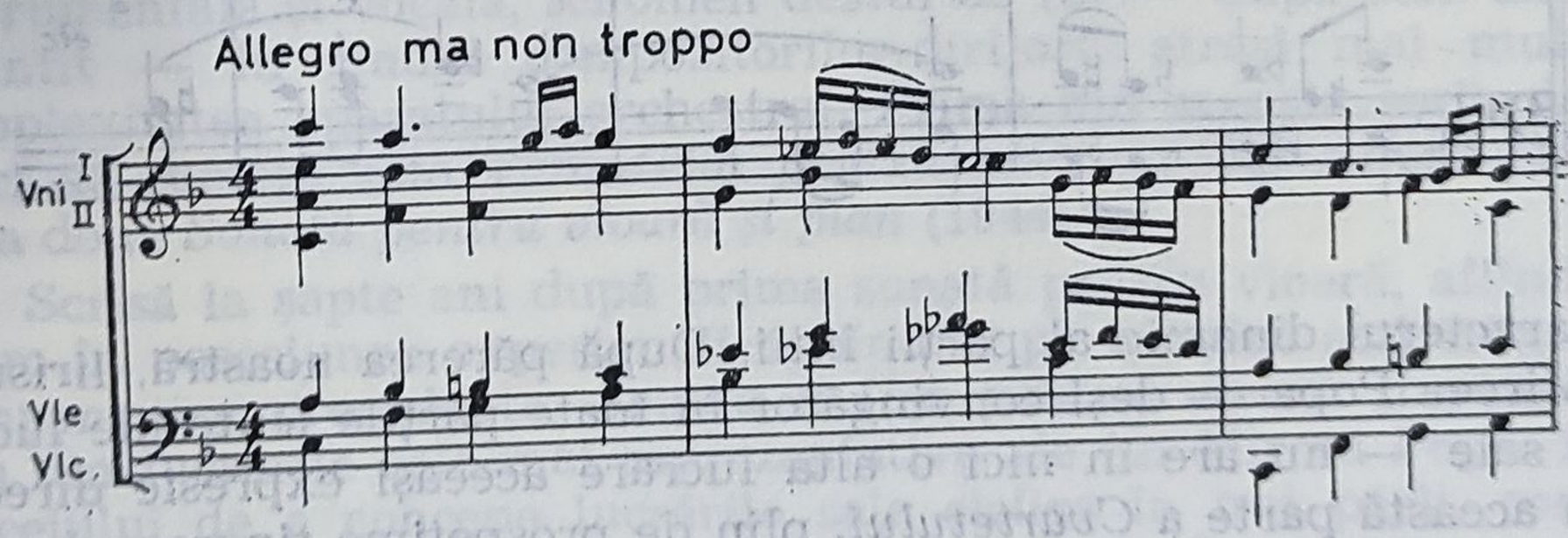
Partea a III-a este concepută în formă de rondo mare ; dintre cele trei teme, prima are un caracter energic :

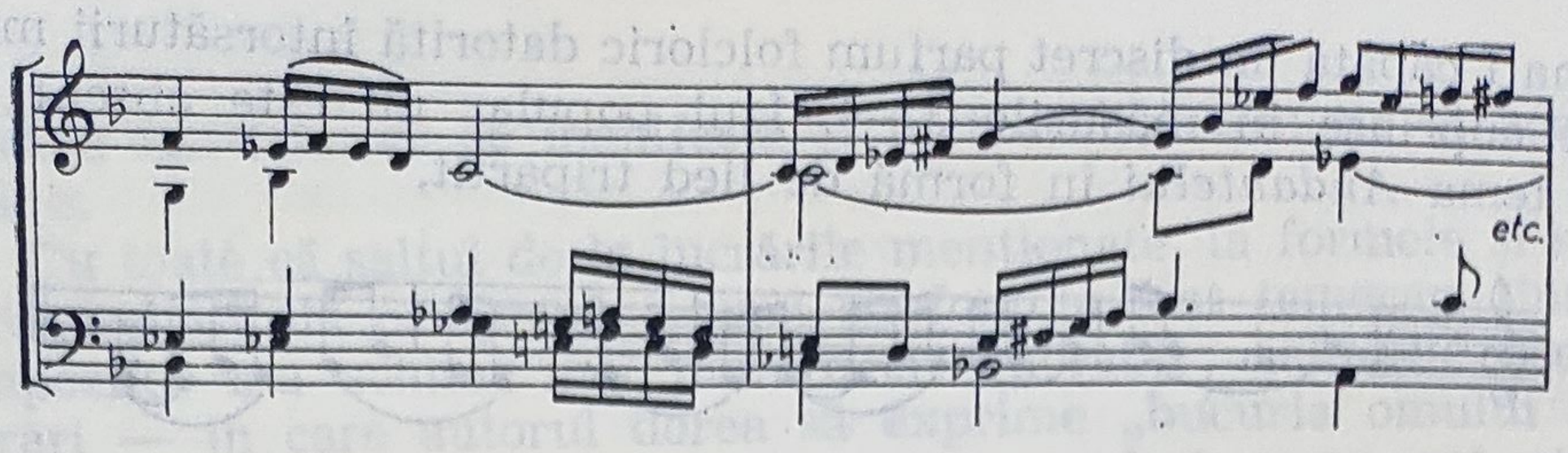


iar celelalte două o notă lirică, ultima temă apropiindu-se în privința conturului melodic de cîntecele populare bănățene.

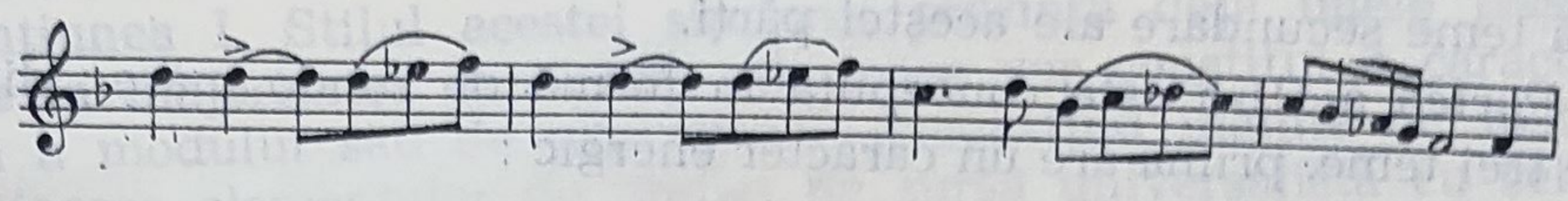
Lucrarea ce a urmat simfoniei este un cvartet de coarde, compus în 1940, care a obținut premiul III de compoziție la concursul „George Enescu", dovedind o rapidă maturizare a compozitorului, atît sub aspectul invenției tematice, a limpezirii discursului armonic, cît mai ales al organizării formei muzicale.

Cu toate că datorită repetării aidoma a primelor două măsuri și a continuării acestora printr-o linie melodică ascendentă cu caracter de pasaj, nici tema I



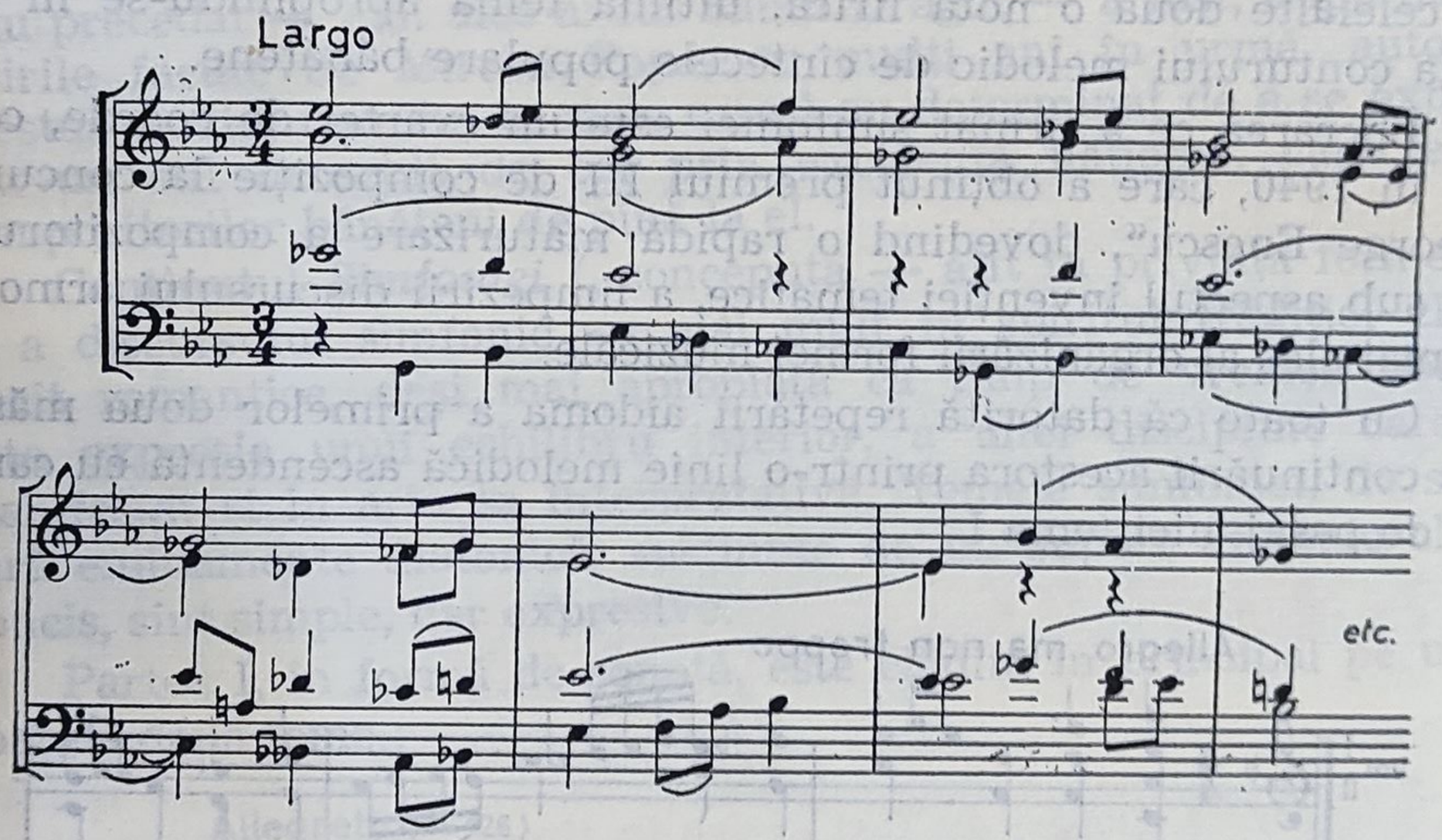


și nici tema a II-a (bazată tot pe repetări ale unui singur motiv)



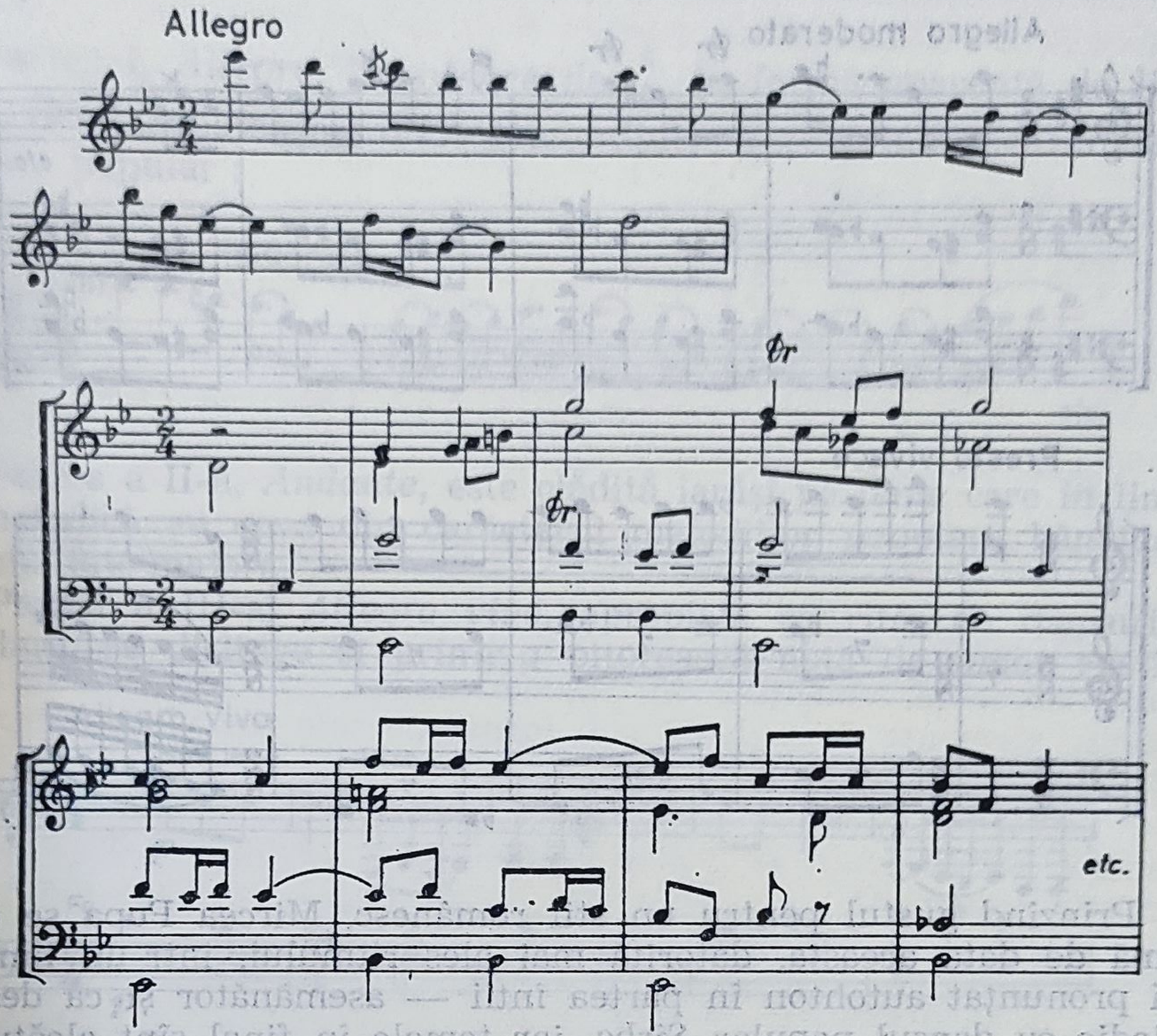
nu par a oferi prea multe posibilități pentru o dezvoltare tematică de amplă desfășurare, compozitorul a reușit totuși, prin înveșmîntarea armonică-contrapunctică variată a motivelor, să confere dezvoltării și astfel întregului *Allegro de sonată* o tensiune ce ține trează atenția ascultătorului pînă la capăt.

Partea a II-a *Largo*, în tonul unui cîntec de seară, contrastează puternic prin fondul ei liric duios



cu caracterul dinamic al părții întîi. După părerea noastră, lirismul lui Mircea Popa — deși convingător în toate părțile lente ale lucrărilor sale — nu are în nici o altă lucrare aceeași expresie directă, ca în această parte a *Cvartetului*, plin de prospețime tinerească, care

este proprie și Rondo-ului final. Conceput în *si bemol* major, acest Rondo, clădit pe următoarele 2 teme,

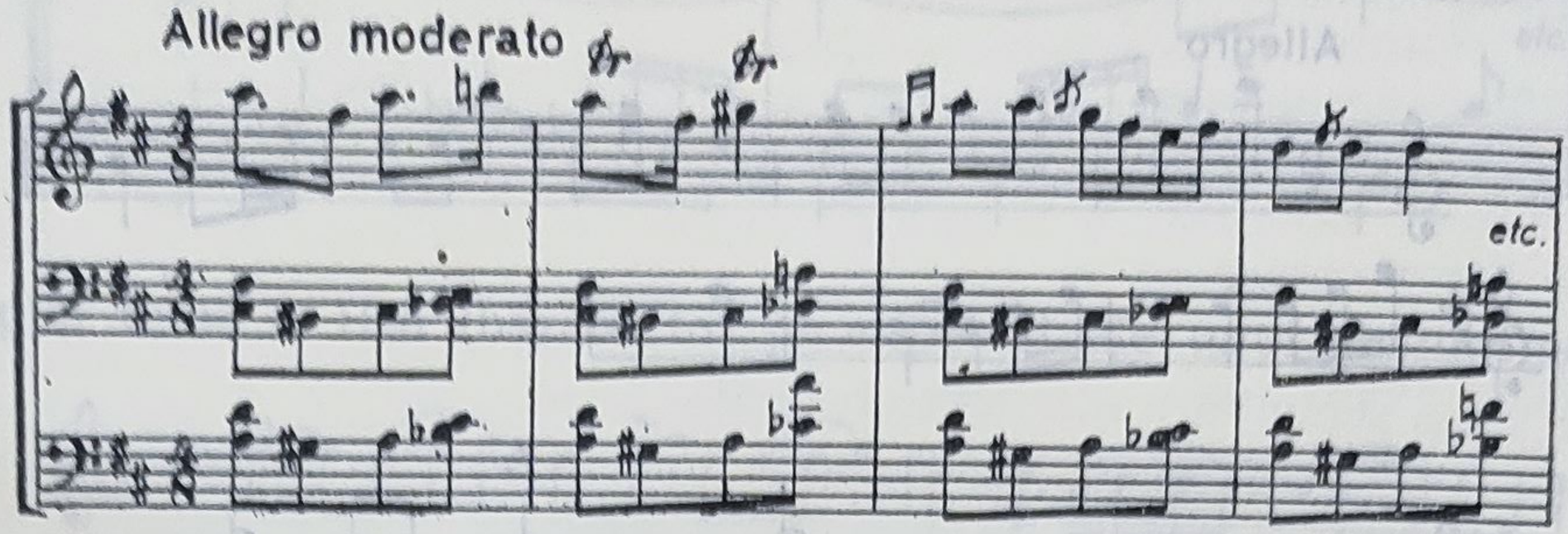


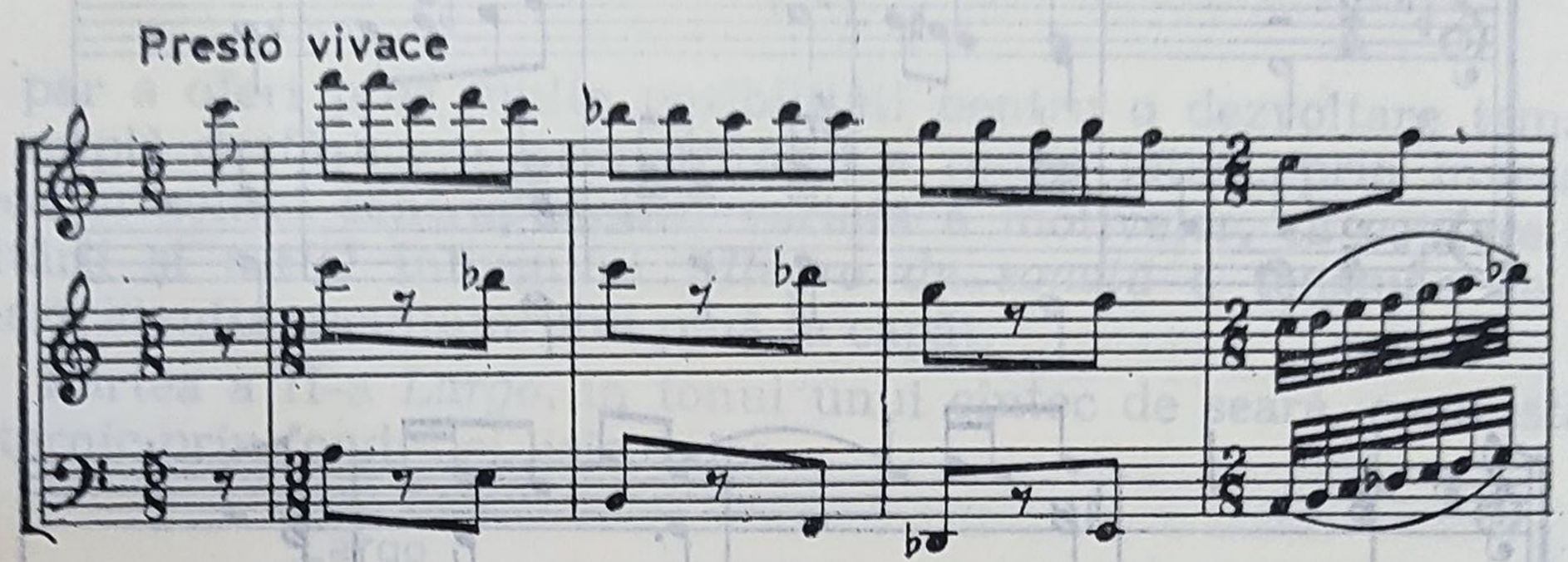
încheie *Cvartetul* — într-un mod oarecum neobișnuit pentru o lucrare fidelă tradiției — în tonalitatea dominantei.

Pînă la compunerea în 1952 a unei noi lucrări pentru orchestră, interesul lui Mircea Popa a fost captat de muzica de cameră, instrumentală și vocală, fenomen destul de rar — după cum am mai amintit — în rîndul compozitorilor-dirijori, atrași mai mult de complexitatea aparatului orchestral. Prima din această serie de lucrări de cameră este *Tarantella pentru pian* (1943), urmată de cea de-a doua *Sonată pentru vioară și pian* (1944).

Scrisă la șapte ani după prima sonată pentru vioară, aflîndu-se acum în posesiunea experienței dobîndite pe temeiul activității sale componistice precedente, *Sonata a II-a pentru vioară și pian* este una din lucrările cele mai reprezentative ale lui Mircea Popa. Fidel obiceiului de a concepe lucrările sale ciclice în trei părți, compozitorul a realizat un triptic cameral, în care cele două părți extreme,

cu un fond luminos, încadrează partea lentă, un amplu recitativ în ton de baladă *(Andante poco rubato)*, cu un cert iz arhaic.



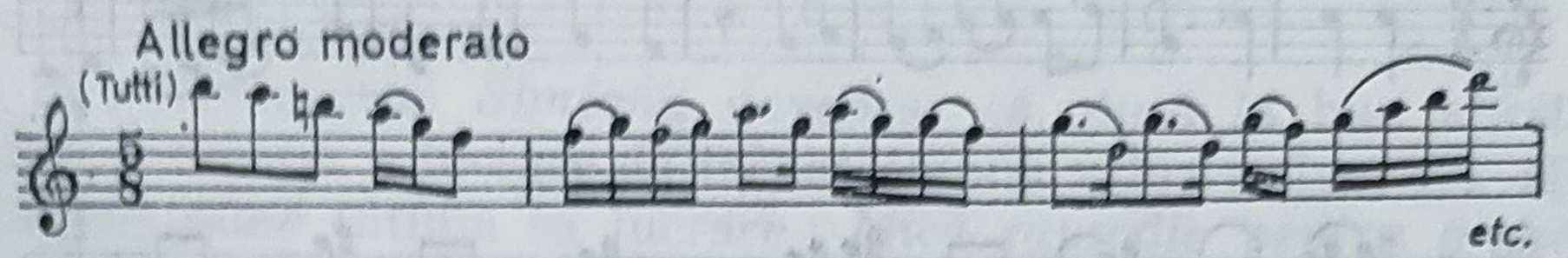


Prinzînd gustul pentru un stil românesc, Mircea Popa se exprimă de data aceasta, datorită mai ales ritmului, într-un limbaj mai pronunţat autohton în partea întîi — asemănător și ca desen melodic cu dansul popular *Sîrba,* iar temele în final sînt alcătuite din cele mai diverse formule ritmico-metrice inspirate tot din folclor, compozitorul făcînd uz și de poliritmie.

O îmbogățire a repertoriului de violoncel constituie *Rondo-ul pentru violoncel și pian,* compus tot în 1944, an în care Mircea Popa a scris și trei lieduri ; dintre acestea două (cu titlul de *Lamento I—II*) au fost compuse pe versuri de E. Damian, iar *Puricele,* pe versuri de La Fontaine, în traducerea lui Tudor Arghezi. În primele două lieduri, lirismul, atît de caracteristic părților lente ale lucrărilor sale orchestrale, se manifestă în același mod convingător, iar liedul scris pe versurile lui La Fontaine constituie dovada unui simț fin al umorului pe care-l poseda compozitorul. După o pauză de 18 ani, timp în care Mircea Popa a îndeplinit sarcina de prim dirijor atît al Filarmonicii „Banatul", cît și al Operei, și cîțiva ani și acela de director al aceleiași Filarmonici, el se întoarce din nou la formele instrumentale mai ample, compunînd *Suita de cameră pentru 12 instrumente soliste* (1952).

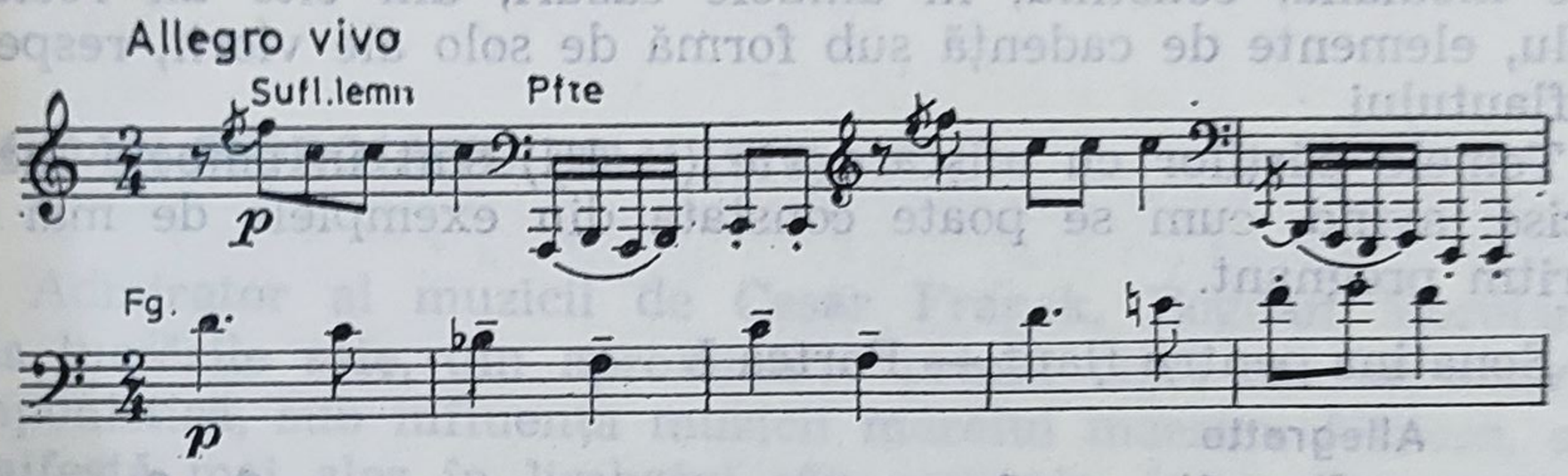
Suita de cameră, de o ţinută oarecum neoclasică, dobîndeşte o mai pronunţată notă românească datorită mai ales structurii ei ritmice.

Partea I, *Allegro*, în măsura de $\frac{5}{4}$, în formă aparentă de lied, are la bază următoarele două teme, dintre care prima are un vădit caracter popular :

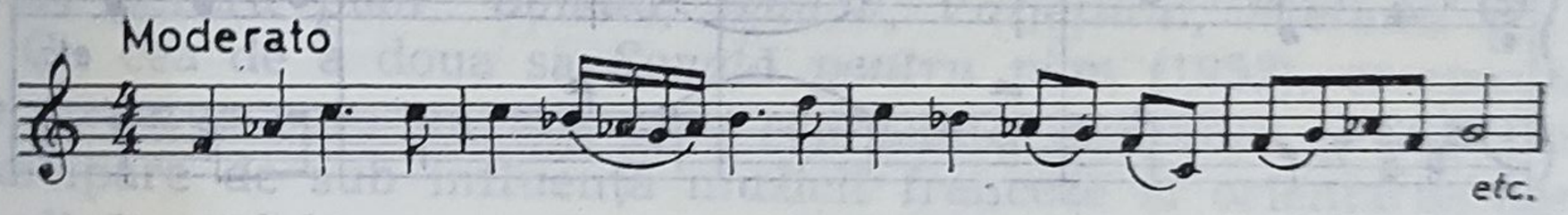


Partea a II-a, *Andante*, este clădită iarăşi pe teme care în linia lor melodică au ceva din caracterul melodiilor populare bănăţene de tonalitate majoră.

Partea a III-a, *Allegro vivo*, apropiată ca ritm de dansurile populare, se distinge şi printr-o pitorească notă de umor rustic.

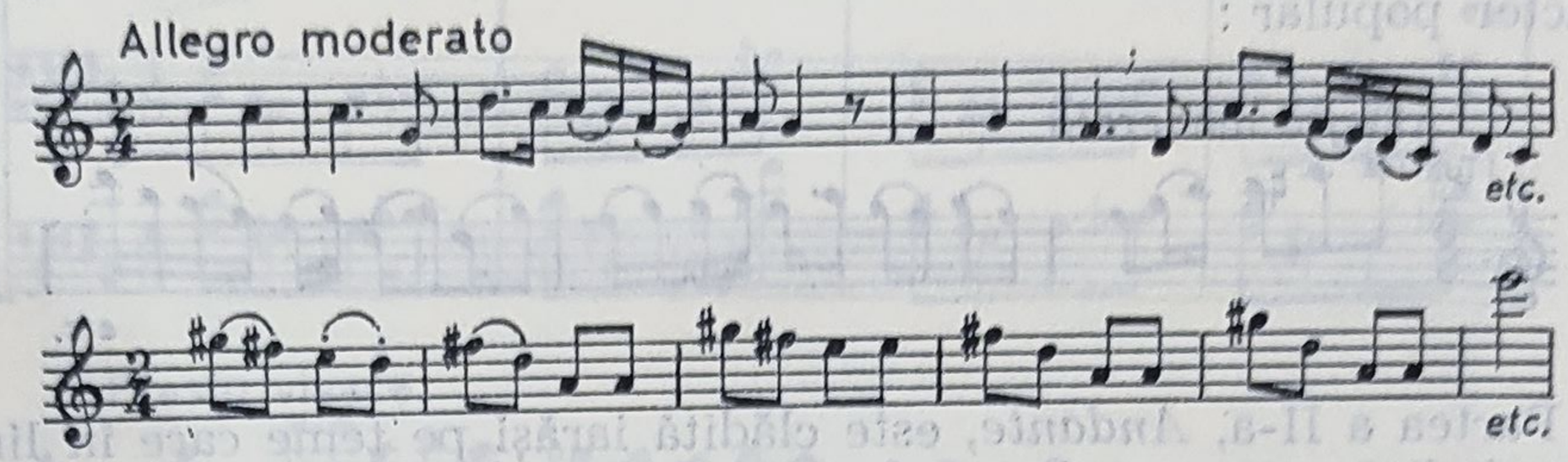


Acelaşi caracter mai pronunţat românesc îl au şi *Variaţiunile pentru orchestră de coarde*, compuse probabil tot în 1952, pe următoarea temă proprie :



Modul mai obiectiv de exprimare al lui Mircea Popa în *Suita de cameră*, conferind acestei lucrări evidente trăsături neoclasice, devine, împreună cu un rol considerabil a scriiturii contrapunctice, una din caracteristicile principale, atît a celei de a treia *Sonată pentru vioară şi pian*, cît şi a *Sonatinei pentru flaut şi pian* (1953), ambele deosebindu-se astfel de compoziţiile cu un conţinut mai subiectiv din anii debutului. Caracterul subiectiv părea să fie expresia unei constante înclinaţii temperamentale, pe parcursul activităţii

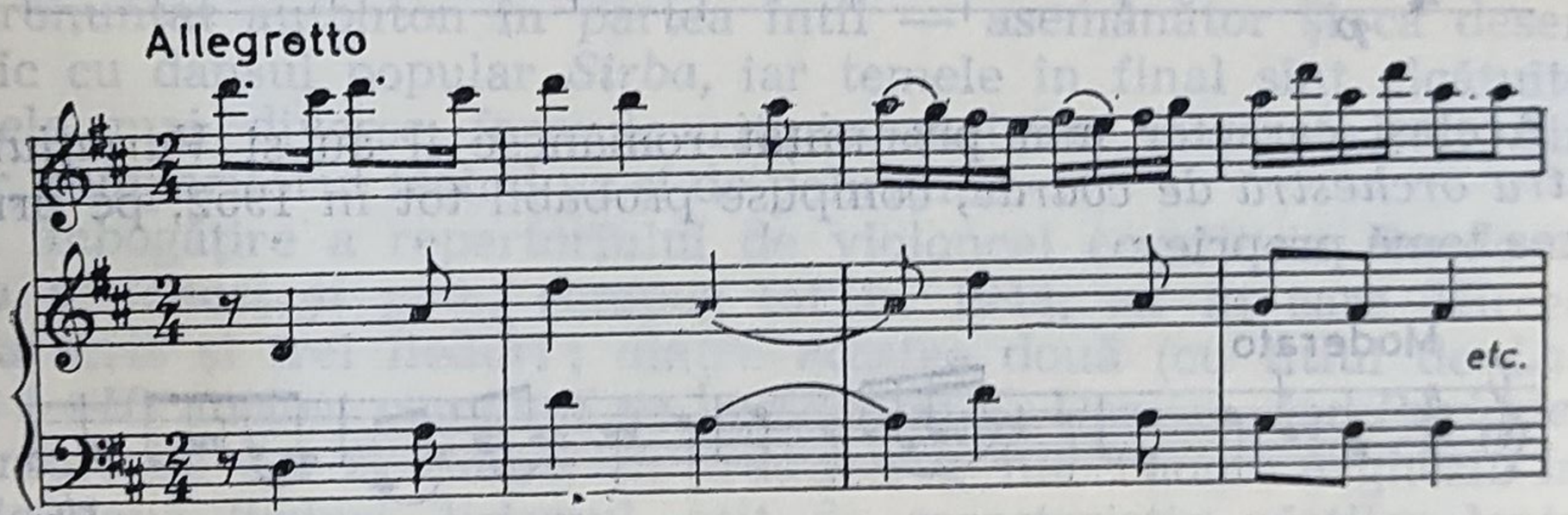
sale creatoare ulterioare, Mircea Popa a manifestat însă, concomitent cu o simplificare a structurii armonice, și o reținere a modului de exprimare. Caracteristic pentru ambele lucrări este scriitura predominant lineară, desenul muzical de „negru pe alb", armonia, avînd la fel ca și melodia, aceeași structură diatonică.



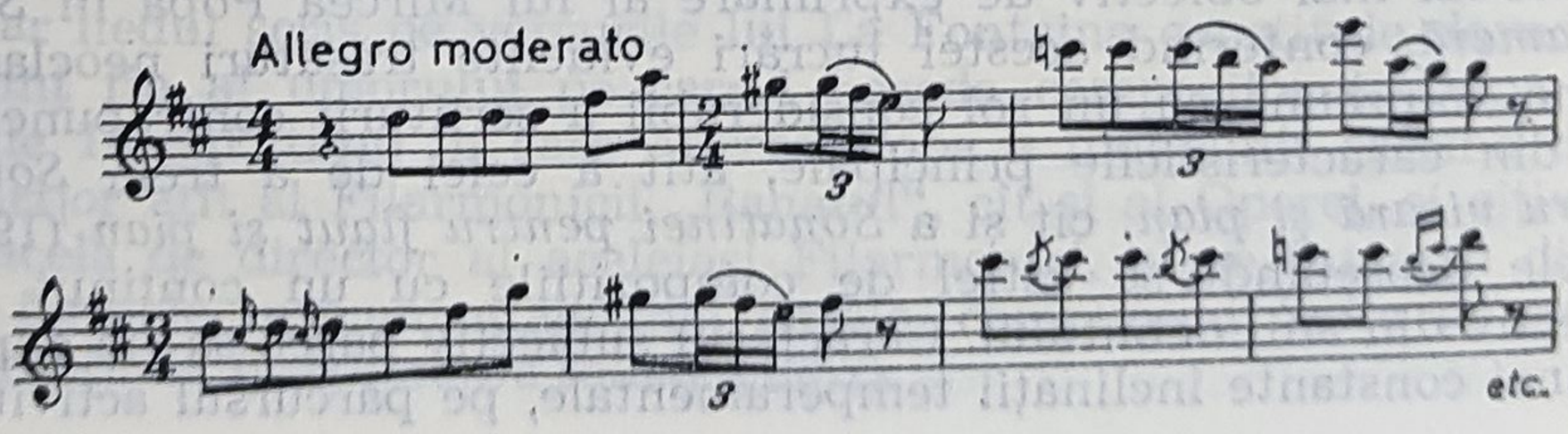
Fidel preferinței sale de a concepe lucrările ciclice în trei părți, atît *Sonata pentru vioară nr. III*, cît și *Sonatina pentru flaut* reprezintă cîte un triptic în care părțile exterioare încadrează o parte mediană, constînd, în ambele cazuri, din cîte un recitativ amplu, elemente de cadență sub formă de solo ale viorii, respectiv ale flautului.

Temele părților cu mișcare vie (I—III) sînt în ambele lucrări concise, avînd, cum se poate constata din exemplele de mai jos, un ritm pregnant.

Sonatina pentru flaut — Partea I



Partea a III-a



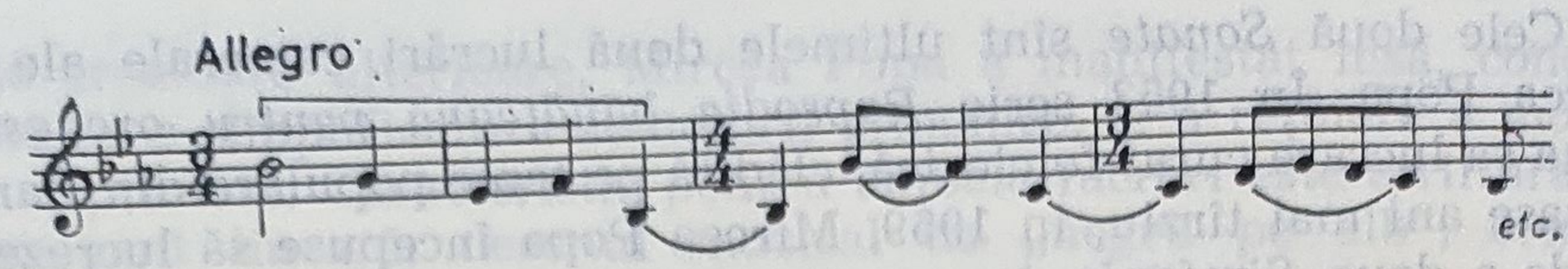
Cele două *Sonate* sînt ultimele două lucrări camerale ale lui Mircea Popa. În 1953 scrie *Rapsodia bănăţeană pentru orchestră*, prima sa lucrare curat folclorică, clădită pe teme populare din Banat. Cu şase ani mai tîrziu, în 1959, Mircea Popa începuse să lucreze la cea de-a doua *Simfonie*, în care voia să exprime „lupta omului cu viaţa", neavînd răgazul necesar, el nu a realizat în întregime decît finalul, care a rămas o parte de sine stătătoare cu titlul de *Poem elegiac*.

Schiţele acestei *Simfonii* dovedesc că, dusă la bun sfîrşit, ea ar fi reprezentat o lucrare de incontestabilă valoare. În 1960, Mircea Popa compune ultima sa lucrare : *Mică rapsodie pentru orchestră*. Deşi aflîndu-se încă în plină forţă creatoare, fiind şi în posesia unei considerabile experienţe componistice, el ar mai fi putut da încă multe lucrări, dar desfăşurînd o bogată activitate de prim-dirijor al Teatrului de Operă şi Balet din Bucureşti şi în calitate de dirijor de concerte simfonice în ţară şi peste hotare, el nu a mai dispus de suficient timp pentru o susţinută activitate creatoare.

BOGDAN MOROIANU (12.II.1915)

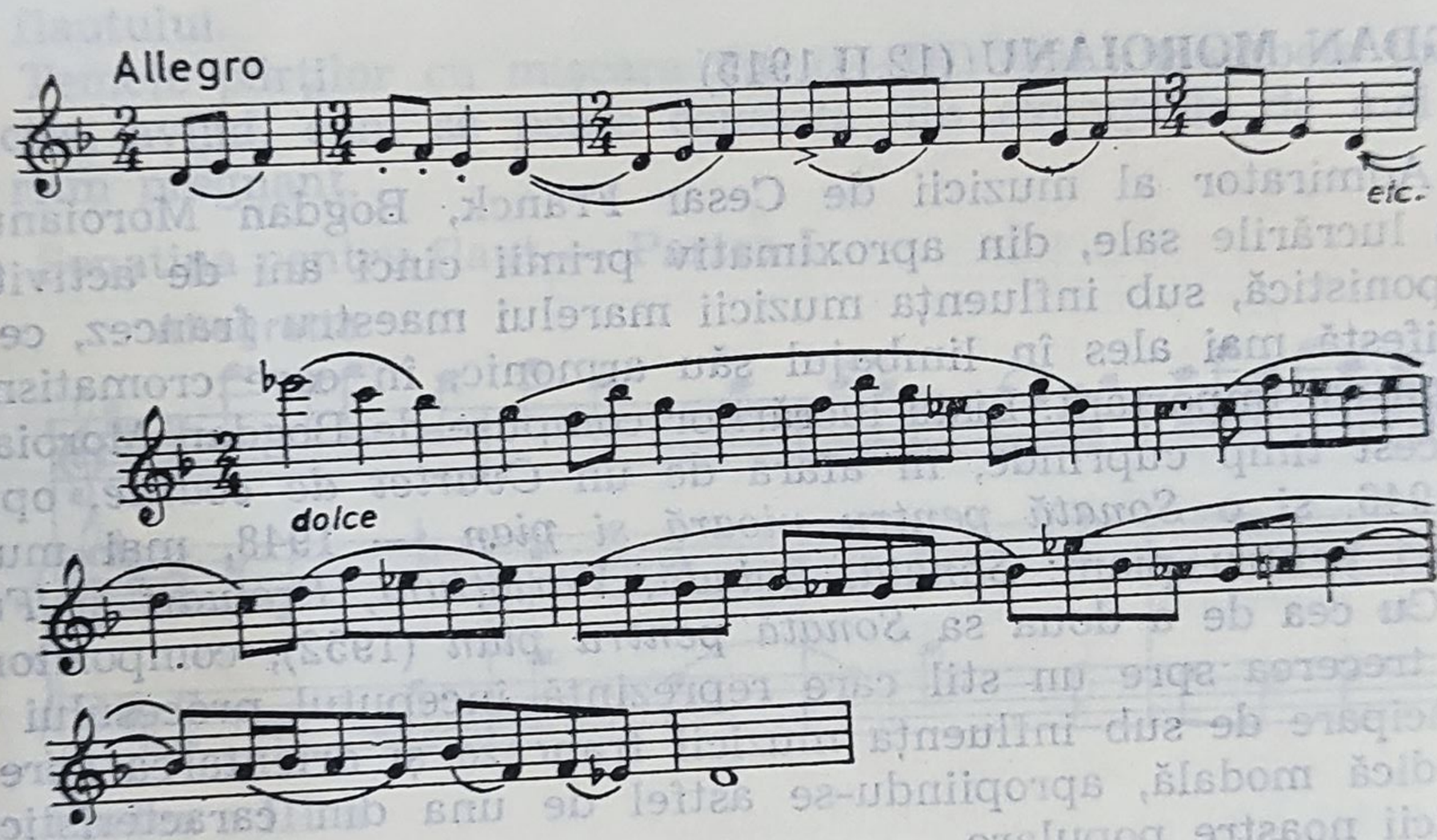
Admirator al muzicii de Cesar Franck, Bogdan Moroianu a scris lucrările sale, din aproximativ primii cinci ani de activitate componistică, sub influenţa muzicii marelui maestru francez, ce se manifestă mai ales în limbajul său armonic, în care cromatismul are un rol important. Lista lucrărilor compuse de Bogdan Moroianu în acest timp cuprinde, în afară de un *Cvartet de coarde*, op. 1 — 1946, şi o *Sonată pentru vioară şi pian* — 1948, mai multe lucrări pentru pian : *Sonată, Baladă, Variaţiuni, Preludii* şi *Fugi* etc. Cu cea de a doua sa *Sonată pentru pian* (1952), compozitorul face trecerea spre un stil care reprezintă începutul procesului de emancipare de sub influenţa muzicii franceze şi orientarea spre o melodică modală, apropiindu-se astfel de una din caracteristicile muzicii noastre populare.

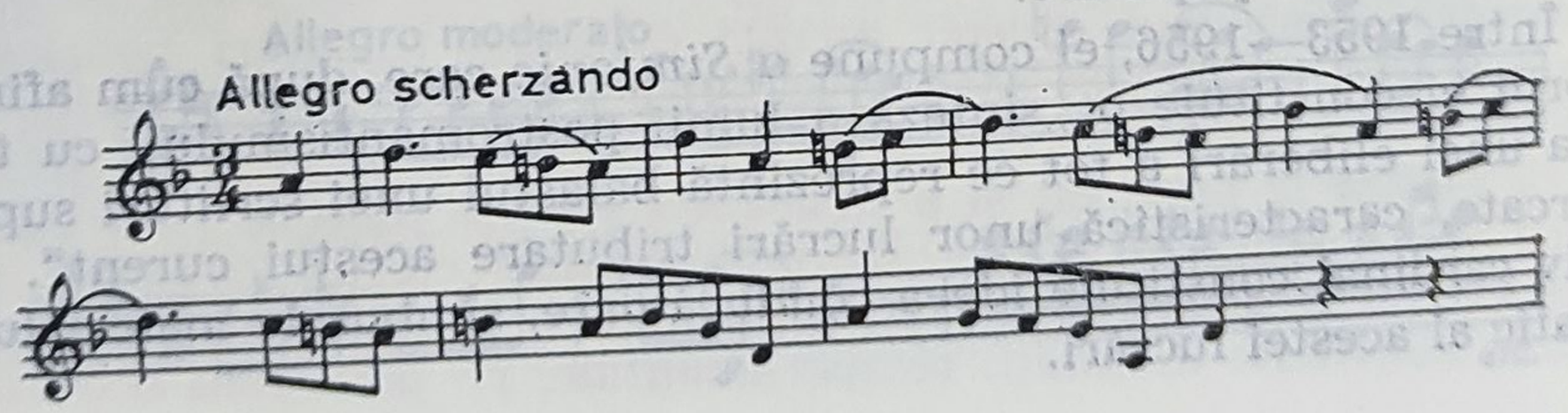
Între 1953—1956, el compune o *Simfonie* care, după cum afirmă autorul ei constituie o „sinteză a lumii postromantismului, cu tendinţa unei eliberări a tot ce reprezintă balastul unei scrituri supraîncărcate, caracteristică unor lucrări tributare acestui curent". Un motiv cardinal constituie ideea conducătoare, sîmburele materialului tematic al acestei lucrări.

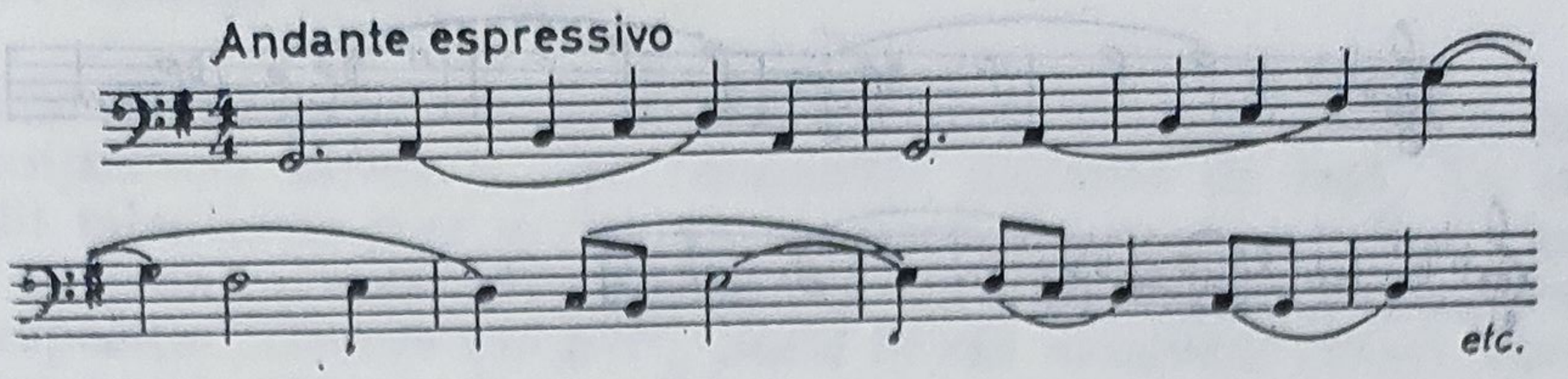


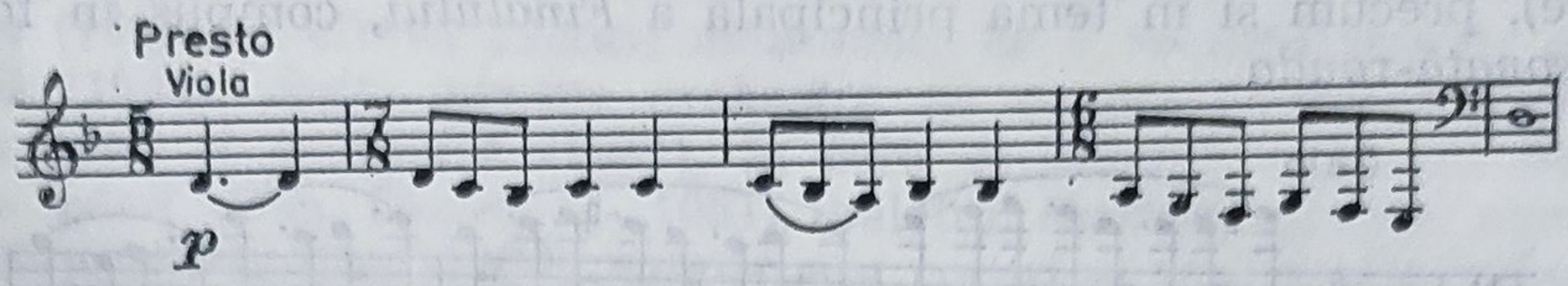
În timp ce limbajul melodic și armonic al *Simfoniei* are în mod evident rădăcinile sale în „lumea postromantismului", — de data aceasta a celei germane — prin organizarea metrică și a structurii ritmice a muzicii, el a urmărit, după cum afirmă compozitorul, să imprime lucrării un caracter oarecum românesc prin frecventa alternare de ritmuri de $\frac{5}{8}$ și $\frac{7}{8}$ cu altele de structură simetrică.

Cvartetul nr. 2, 1955, reprezintă o distanțare a compozitorului de stilul postromantic, cromatismele au dispărut aproape cu desăvîrșire și cu toate că intonațiile populare românești sînt absente, melodia și armonia au o notă autohtonă, ceea ce poate fi constatat și din temele lucrării.



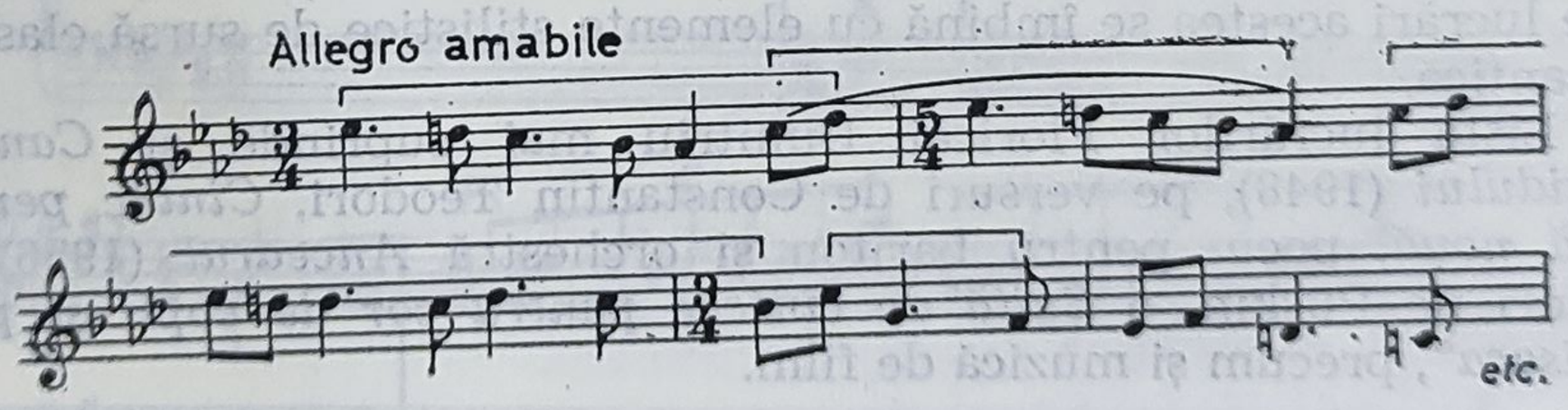


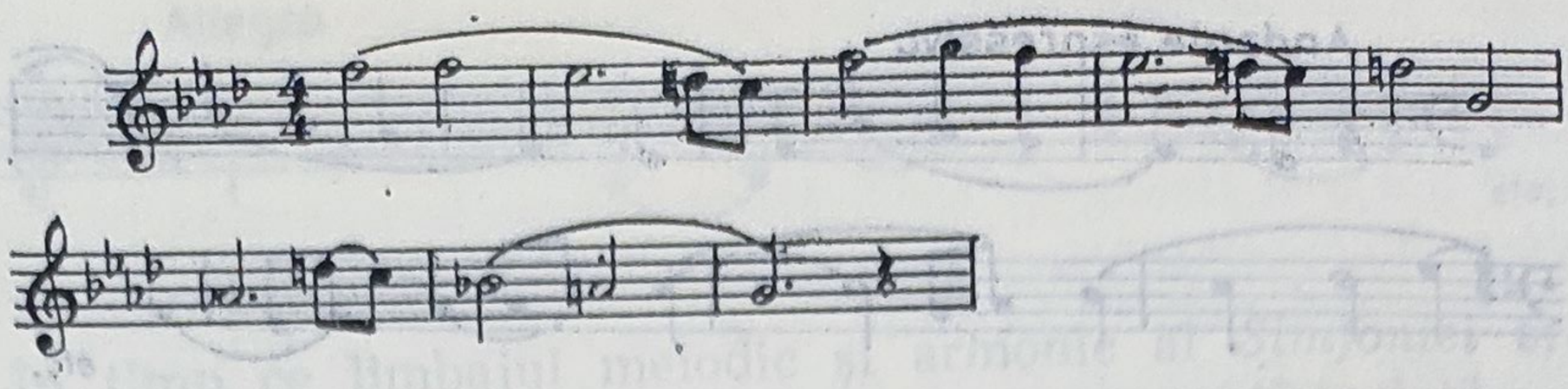




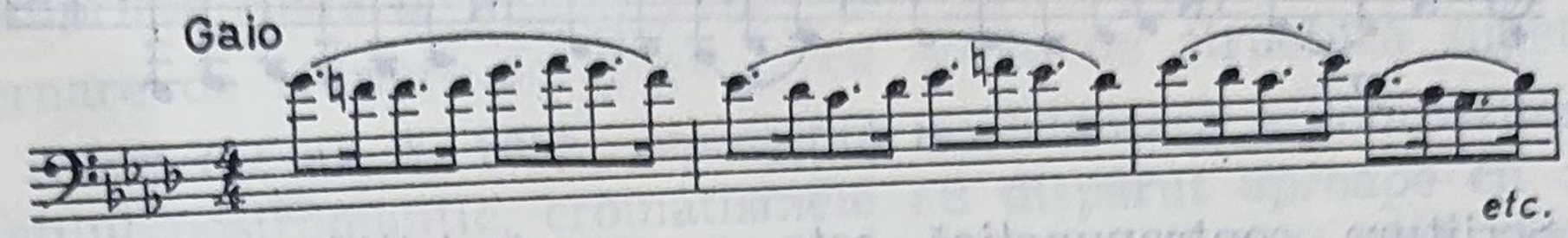
Scriitura contrapunctică este o caracteristică a stilului lui Bogdan Moroianu, densă în alte lucrări, mai transparentă în cvartet, contribuind la expresivitatea lucrării.

Sonata pentru clarinet și harpă (1956, rev. 1964), inițial pentru harpă solo, reprezintă, din cauza deosebirii prea mari a timbrului celor două instrumente, o combinare foarte puțin uzitată în literatura camerală, pe care compozitorul a ales-o probabil nu numai din cauza ineditului ei, dar cum se pare, și din dorința ca prin opunerea unui instrument prin excelență acordic, unuia eminamente cantabil, să scoată cît mai mult în relief rolul primordial al melodiei, încredințată, mai ales clarinetului. Datorită însă faptului că inițial *Sonata* a fost concepută pentru harpă solo, cu ocazia revizuirii ei Moroianu a păstrat în bună parte rolul harpei ca un instrument melodic, ea fiind prima dintre cele 2 instrumente care expune temele. Substanța melodică a lucrării nu este lipsită de relief. Temele sînt derivate prin transformarea mai ales ritmică a cîte unui motiv generator — procedeu de altminteri cunoscut și din lucrări precedente. Cele două teme principale ale părții întîi — un *Allegretto amabile* —





arată clar că acest procedeu este aplicat și în tema *Andantelui* (lied mare), precum și în tema principală a *Finalului*, compus în formă de *sonată-rondo*.



În timp ce temele primei părți a lucrării au o structură modală, ceea ce cu excepția unor episoade concepute în una din tonalitățile minore imprimă o notă predominant modală întregii părți întîi, celelalte teme sînt inventate într-o tonalitate minoră, compozitorul reușind să le confere în ambele cazuri o atmosferă românească.

Bogdan Moroianu a mai scris un concert pentru pian și cîteva cîntece de masă, precum și lieduri pe versuri de George Bacovia, Lucian Blaga, Suzana Țăranu, în stilul caracteristic lucrărilor sale instrumentale.

FLORICA DIMITRIU (8.XII.1915)

Pianistă și dirijoare, Florica Dimitriu și-a împărțit activitatea componistică între genul cameral și cel simfonic, scriind, pe lîngă cîteva piese pentru pian, un *Dans pentru oboi și pian* (1950), o *Sonată pentru vioară și pian* (1960), lieduri și următoarele lucrări pentru orchestră : 5 *Miniaturi* (1950), *Romanță* (1955), și *Două dansuri moldovenești* (1956). În timp ce, datorită caracterului lor popular, dansurile moldovenești au vădite trăsături naționale, în celelalte lucrări acestea se îmbină cu elemente stilistice de sursă clasico-romantică.

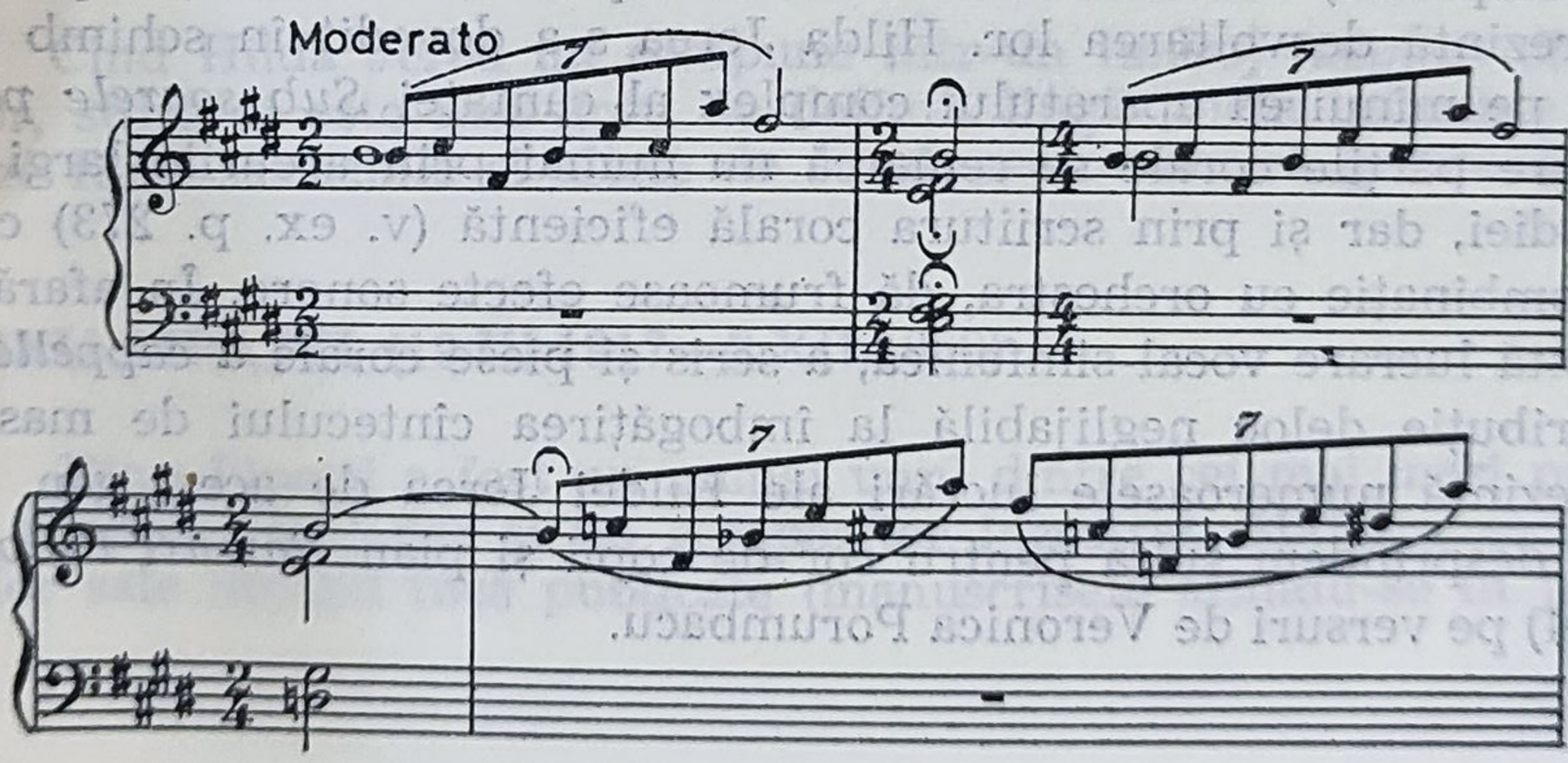
Lista lucrărilor Floricăi Dimitriu mai cuprinde și *Cantata Partidului* (1948), pe versuri de Constantin Teodori, *Cîntec pentru viață nouă*, poem pentru bariton și orchestră *Ancearul* (1956) pe versuri de Pușkin, o *Suită de cîntece pentru cor de copii și pian „Prisaca"*, precum și muzică de film.

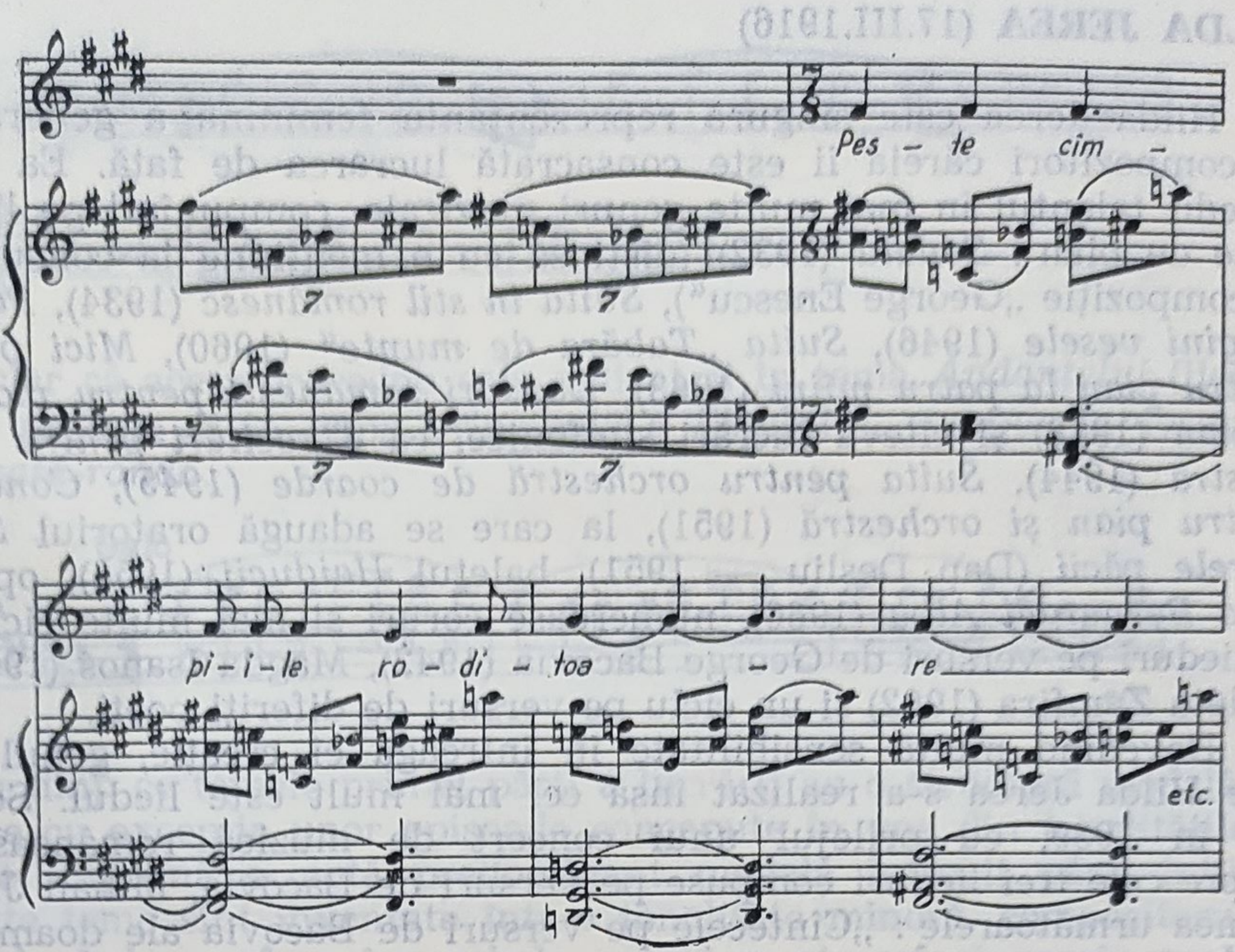
HILDA JEREA (17.III.1916)

Hilda Jerea este singura reprezentantă feminină a generației de compozitori căreia îi este consacrată lucrarea de față. Ea și-a dovedit talentul în mai multe genuri muzicale, compunînd pe lîngă piese de pian : *Sonata* (1932) (distinsă cu o mențiune la concursul de compoziție „George Enescu"), *Suită în stil românesc* (1934), *Patru imagini vesele* (1946), *Suita „Tabăra de munte"* (1960), *Mici piese pentru pian la patru mîini* (1963), *Dansuri românești pentru vioară și pian* (1948) și cîteva lucrări simfonice, ca *4 recitări pentru orchestră* (1944), *Suita pentru orchestră de coarde (1945), Concert pentru pian și orchestră* (1951), la care se adaugă oratoriul *Sub soarele păcii* (Dan Deșliu — 1951), baletul *Haiducii* (1956), opera *Casa Bernardei Alba* (1966), numeroase coruri și mai multe cicluri de lieduri pe versuri de George Bacovia (1942), Magda Isanos (1963), Violeta Zamfira (1962) și un ciclu pe versuri de diferiți poeți.

Dovedind multă sensibilitate în întreaga ei creație, genul în care Hilda Jerea s-a realizat însă cel mai mult este liedul. Scriind în 1939, cu prilejul unui concert de muzică românească, despre cele trei lieduri compuse pe versuri de Bacovia, Mihail Jora spunea următoarele : „Cîntecele pe versuri de Bacovia ale doamnei Hilda Jerea sînt scrise cu talent și simțire. Doamna Jerea a reușit să traducă muzical moliciunile de catifea, negurile, ninsoarea sau putreda arșită, mizeria tîrgului provincial și splendoarea palatelor de vis — cum spune Adrian Maniu — ale poeziei lui Bacovia ; armonia impresionistă ce aduce aminte pe alocuri de Debussy se îmbină cu deznădejdea versurilor și cu amărăciunea concepției bacoviene. *Fanfara* îndeosebi mi se pare cel mai izbutit din aceste cîntece pe care doamna Simona Buzescu le-a zis cu reculegere și muzicală simplitate".

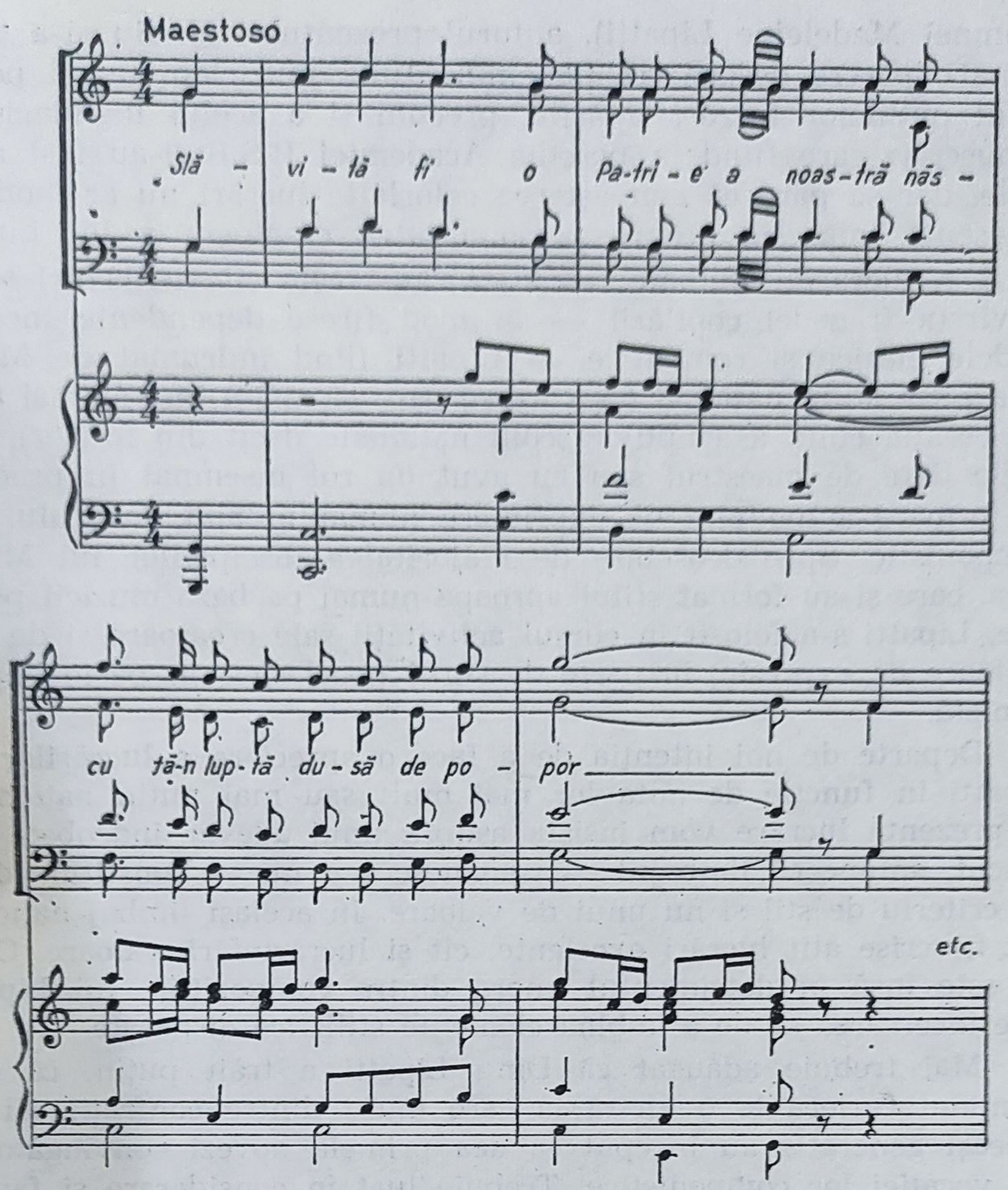
Nu mai puțin reprezentative sînt și liedurile pe versuri de Magda Isanos, ca de pildă





precum și cele cîteva lieduri din cele compuse pe versurile a mai multor poeți.

Lirismul fiind caracteristica fundamentală a structurii temperamentale a Hildei Jerea, în afară de lieduri ea a izbutit cel mai bine în lucrări de forme reduse și cu un fond liric, cum sînt piesele pentru pian. Lirismul ei se manifestă însă atît în oratoriu și în balet, cît și în partea lentă a *Concertului pentru pian*. Neglijat pe nedrept de soliști, acest *Concert* se remarcă mai ales prin temele sale inspirate, autoarea avînd însă de luptat cu dificultățile pe care le prezintă dezvoltarea lor. Hilda Jerea s-a dovedit în schimb stăpînă pe mînuirea aparatului complex al cantatei *Sub soarele păcii*, în care părțile corale se remarcă nu numai prin arcurile largi ale melodiei, dar și prin scriitura corală eficientă (v. ex. p. 273) care, în combinație cu orchestra, dă frumoase efecte sonore. În afară de această lucrare vocal-simfonică, a scris și piese corale *à cappella*. O contribuție deloc neglijabilă la îmbogățirea cîntecului de masă o reprezintă numeroasele lucrări ale Hildei Jerea de acest gen, din care desprindem suita pentru cor de copii și pian *Ramuri înflorite* (1964) pe versuri de Veronica Porumbacu.



Cînd Hilda Jerea nu compune într-un limbaj inspirat din folclor, stilul ei este mai greu de definit, lîngă unele influențe franceze fiind sesizabile și altele de sursă neoromantică germană.

DINU LIPATTI (19.III.1917—2.XII.1950)

Dinu Lipatti a fost nu numai unul dintre cei mai mari pianiști ai timpului său, dar și un compozitor înzestrat. Majoritatea lucrărilor sale nefiind încă publicate (manuscrisele aflîndu-se în posesia

Doamnei Madeleine Lipatti), autorul prezentului studiu și-a putut forma o părere despre creația eminentului muzician numai pe temeiul puținelor lucrări tipărite, precum și a acelui mănunchi de manuscrise care fiind în posedia Academiei R.S.R. i-au fost accesibile, dar se pare că cunoașterea celorlalte lucrări nu ar modifica în esență impresia despre personalitatea creatoare a lui Lipatti.

Din lucrările studiate reiese că după cele cîteva lucrări scrise la vîrsta fragedei copilării — în mod firesc dependente încă de modele clasice și romantice — Lipatti fiind îndrumat de Mihail Jora către stilul național (pe care se pare că și l-a însușit mai mult din creația cultă a adepților școlii naționale decît din folclor), sfaturile date de maestrul său au avut un rol însemnat în procesul de formare a modului de exprimare numai în anii debutului său componistic. Spre deosebire de majoritatea discipolilor lui Mihail Jora, care și-au format stilul aproape numai pe baza muzicii populare, Lipatti s-a folosit în cursul activității sale creatoare și de alte mijloace de expresie, în parte de sursă neoclasică, în parte impresionistă.

Departe de noi intenția de a face o apreciere a lucrărilor lui Lipatti în funcție de nota lor mai mult sau mai puțin națională. În prezenta lucrare vom insista asupra unui adevăr îndeobște cunoscut, anume că limbajul — românesc sau nu — constituie doar un criteriu de stil și nu unul de valoare. În același limbaj național pot fi scrise atît lucrări excelente, cît și lucrări fără valoare. Ceea ce este însă în detrimentul unora dintre compozițiile lui Lipatti este încercarea sa de a îmbina elemente stilistice disparate.

Mai trebuie adăugat că Dinu Lipatti a trăit puțin, că și-a terminat cariera la o vîrstă la care mulți dintre confrații săi de aceeași generație au început să dea primele dovezi convingătoare ale vocației lor componistice. Trebuie luat în considerare și faptul că, absorbit de munca istovitoare a pianistului, necesară pentru însușirea unui cuprinzător repertoriu de concert, îi rămînea puțin timp și energie pentru o activitate componistică susținută. De aceea a și scris puține lucrări [1] și nu toate de valoare egală, tot din această

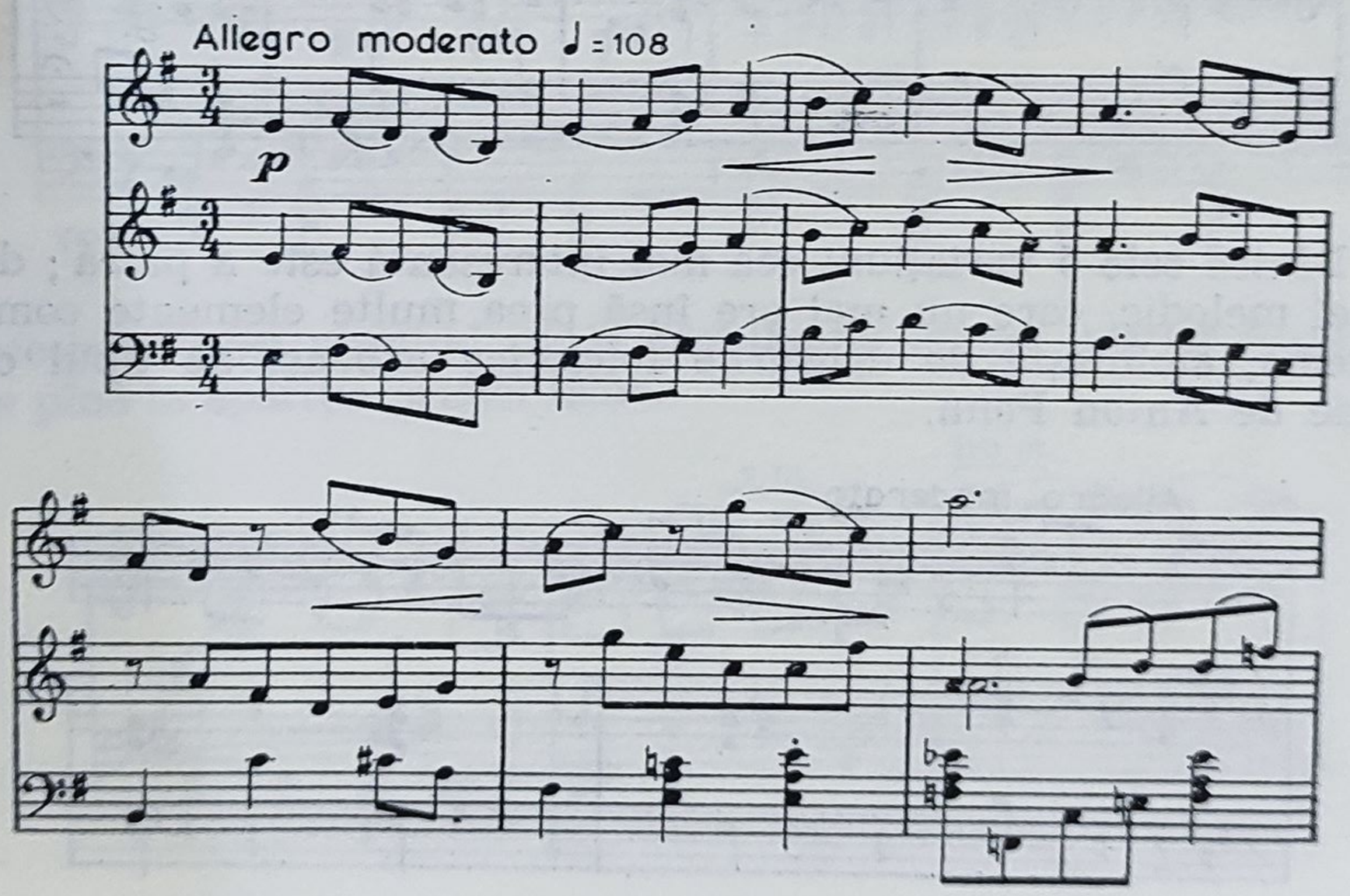
---

[1] *Fantezia pentru vioară, violoncel și pian* (1936), *Sonata romantică pentru pian* (1937), *Simfonia concertantă pentru două piane și orchestră de coarde* (1938), *Suită pentru două piane* (1938), *Două dansuri în stil popular românesc pentru 2 piane* (1939), *Fantezia pentru pian* (1940), *Cinci cîntece pe versuri de Verlaine* (1941), *Patru melodii pentru voce și pian pe versuri de Rimbaud.*

cauză el nu a ajuns la realizarea sintezei stilistice pe care se pare că a urmărit-o, anume la făurirea unui mod unitar de exprimare.

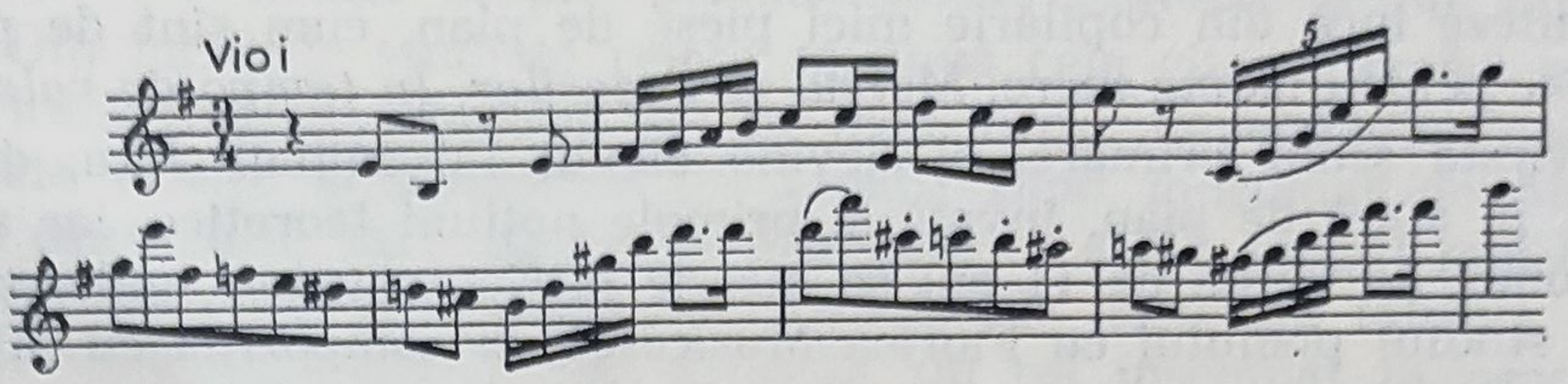
Ca majoritatea talentelor precoce — la care se manifestă de timpuriu impulsul lăuntric de a da o expresie muzicală impresiilor venite din partea lumii înconjurătoare — Dinu Lipatti a început să inventeze încă din copilărie mici piese de pian, cum sînt de pildă *Cîntec pentru mama mare, Mersul ştrengarilor, În tempo de vals* etc. La vîrsta şcolii primare, el devine elevul lui Mihail Jora, de la care, în afară de pian, învaţă şi primele noţiuni teoretice, iar apoi, armonia. La vîrsta de 11 ani se înscrie la Conservator, unde continuă studiul pianului cu Florica Musicescu, şi compoziţia cu Mihail Jora. Progresele componistice sînt tot atît de surprinzătoare ca şi cele ale pianistului, căci în anul cînd se înscrie la Conservator (1928) el apare în faţa publicului, cîntînd, pe lîngă lucrări din repertoriul universal, şi cîteva compoziţii proprii : *Hommage à Chopin, Fantésie-Caprice, Hymne à Saint-Sebastien, Valse Tzigane* şi *Vals de concert*, care au fost bine primite de public şi de critica muzicală.

Prima lucrare, op. 1 (publicată în 1970 de Editura muzicală a Uniunii compozitorilor), o *Sonatină pentru vioară şi pian*, scrisă la 16 ani, de o precoce maturitate componistică, dovedeşte în unele inflexiuni modale ale melodiei influenţa certă a folclorului, după cum arată şi tema I din prima parte a *Sonatinei*.



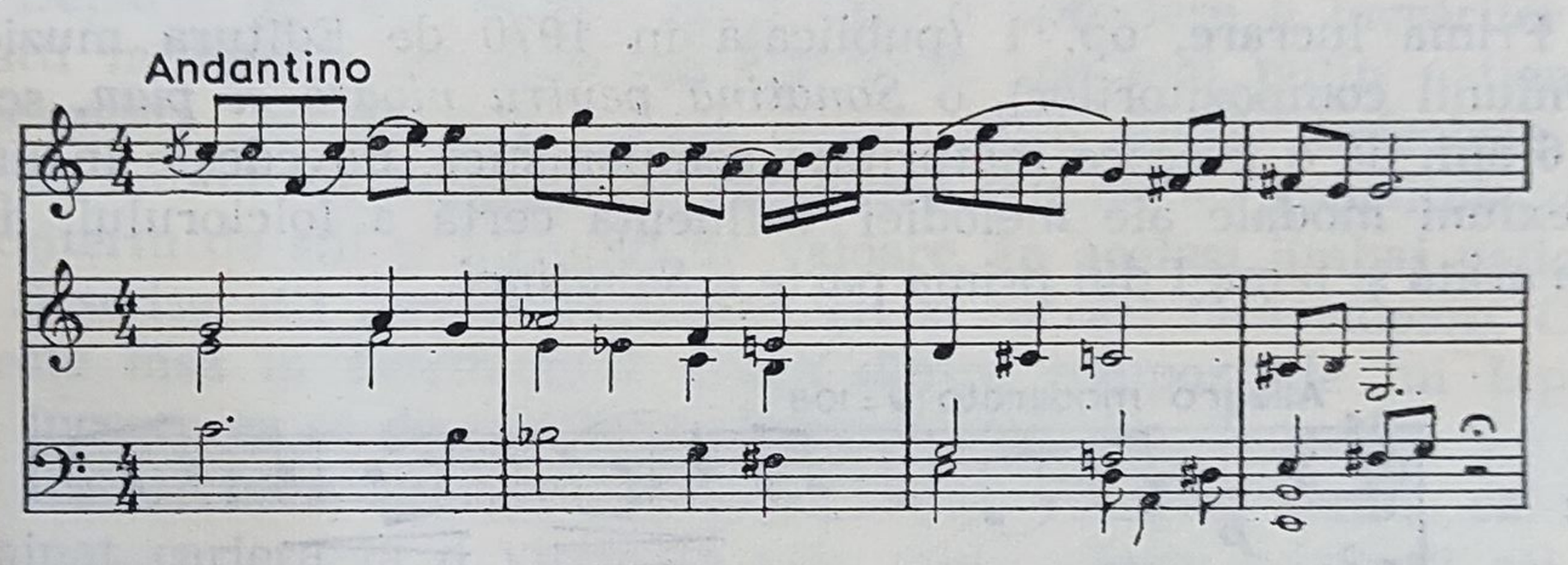
In armonie se resimte înrîurirea stilului armonic al lui M. Jora din prima sa perioadă de creaţie : un aspect stilistic interesant îl constituie modul de înveşmîntare armonică a temei I, deosebită la fiecare revenire a acestei idei muzicale.

Tema a doua, depăşind oarecum sfera folclorică,

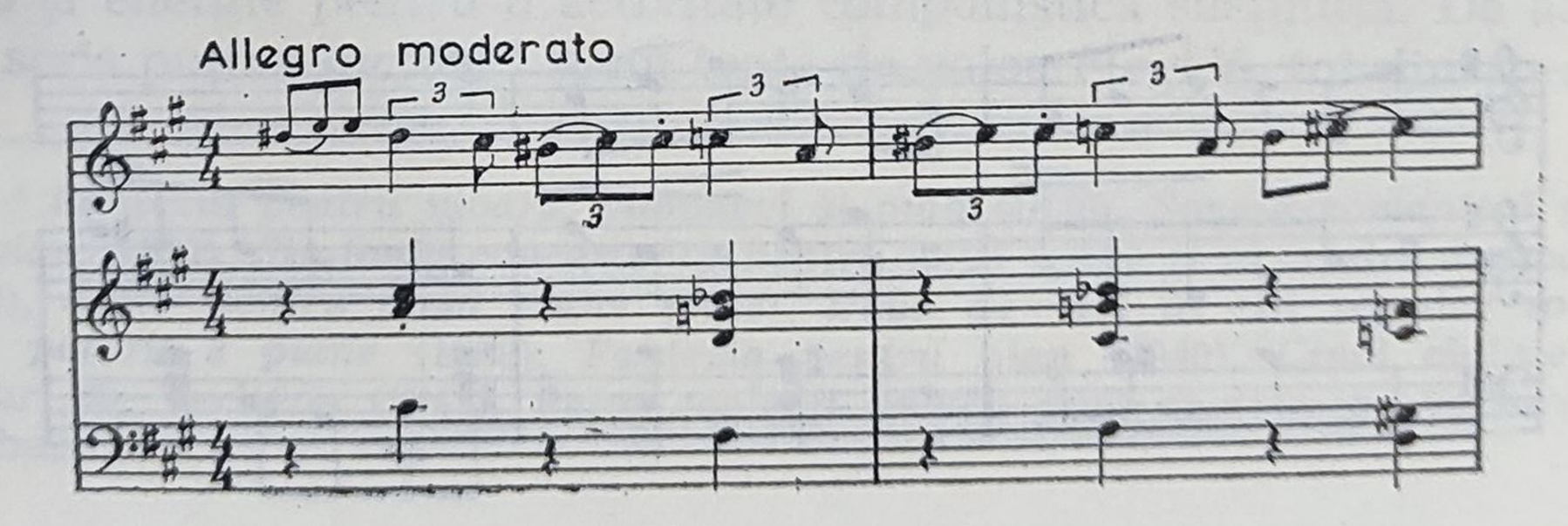


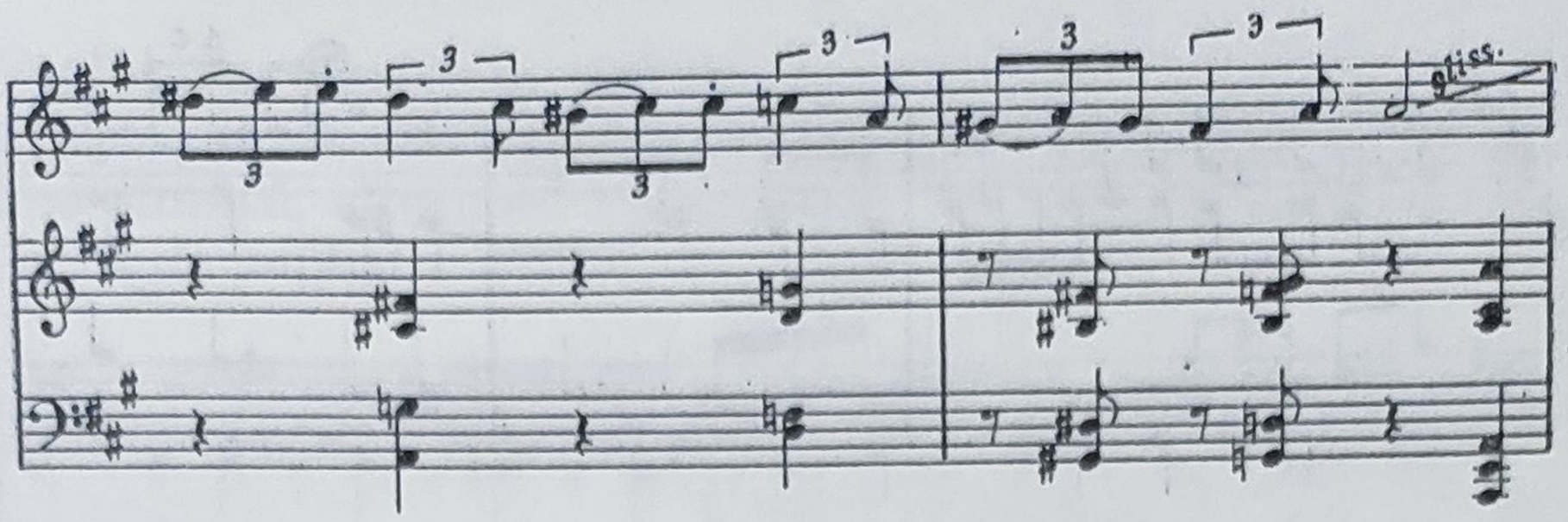
oferă materialul pentru obligatoria dezvoltare, proprie formei de sonată, dovedind şi ea stăpînirea timpurie a procedeelor de dezvoltare.

Partea a doua este compusă în formă de variaţiuni (5) din care ultima serveşte drept final. Tema (în formă de lied mic), în tempo de *Andantino*, are un caracter de colind :



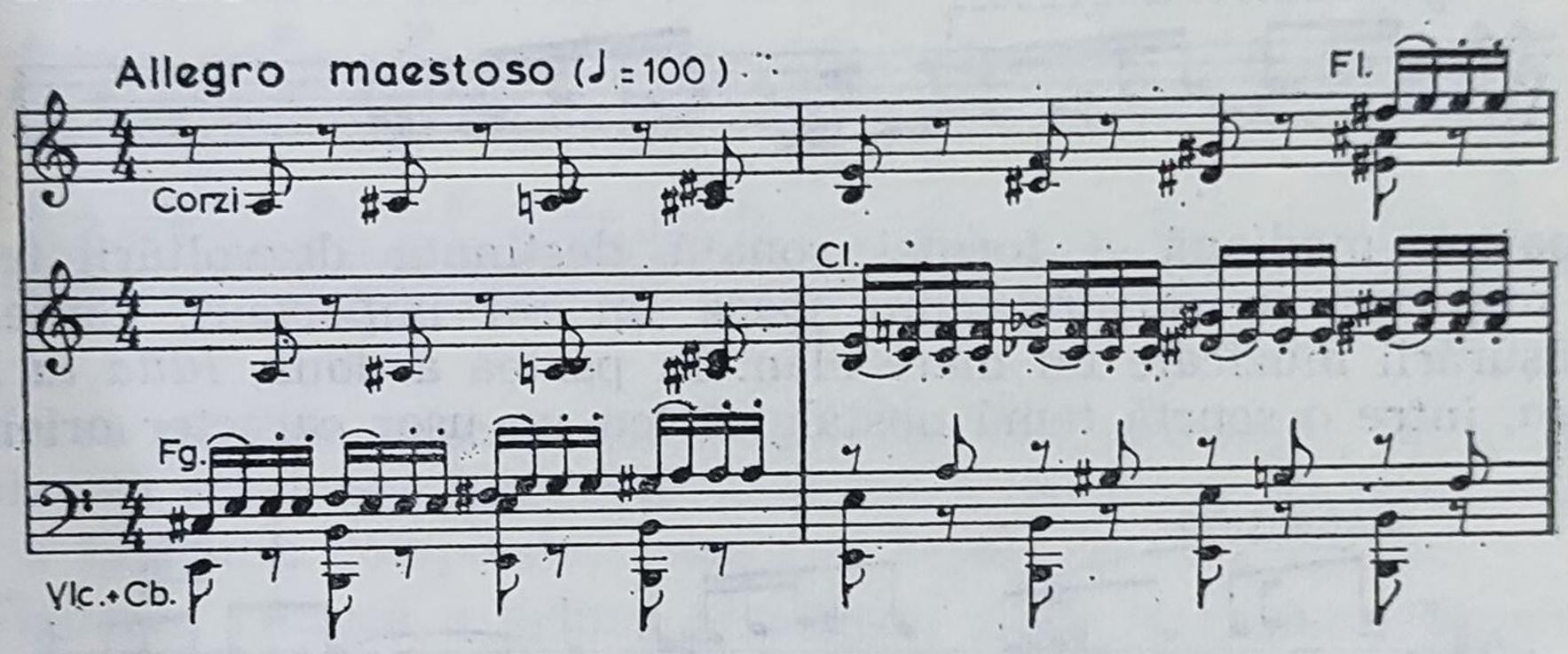
Dintre cele 5 variaţiuni cea mai interesantă este a patra ; desenul ei melodic, care nu mai are însă prea multe elemente comune cu tema, aminteşte de dansurile folclorice urbane, de tipul celor culese de Anton Pann.



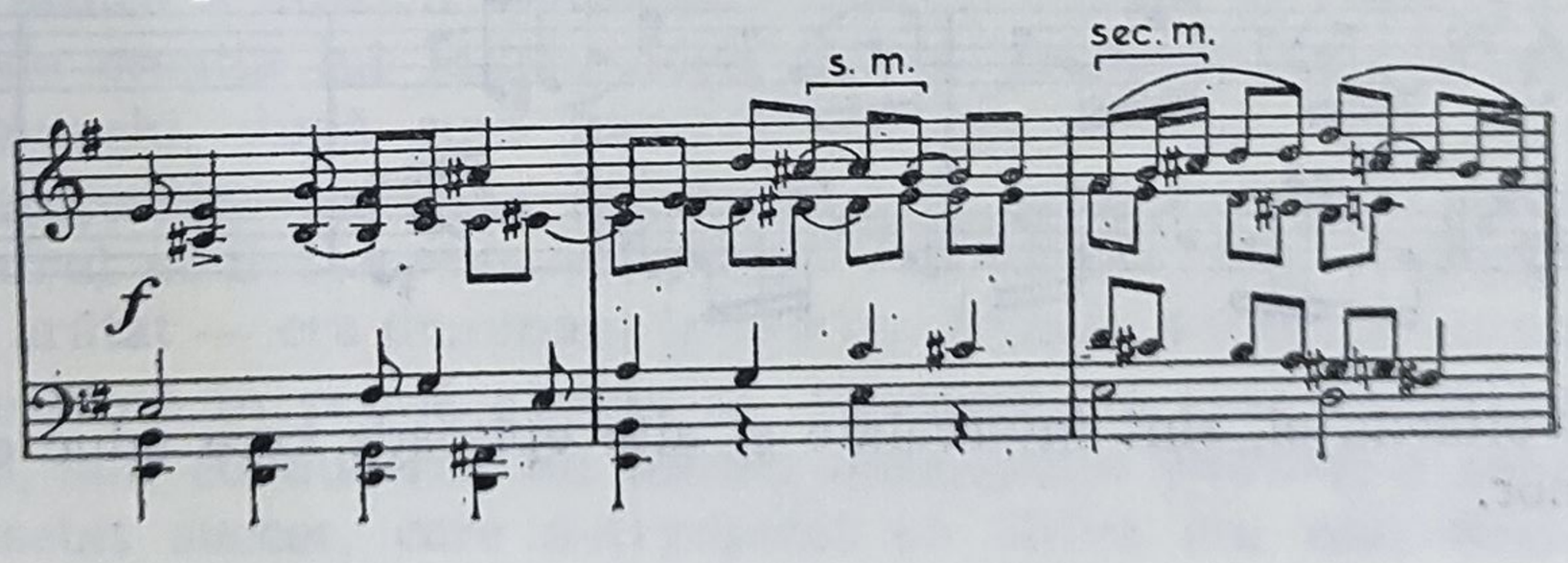


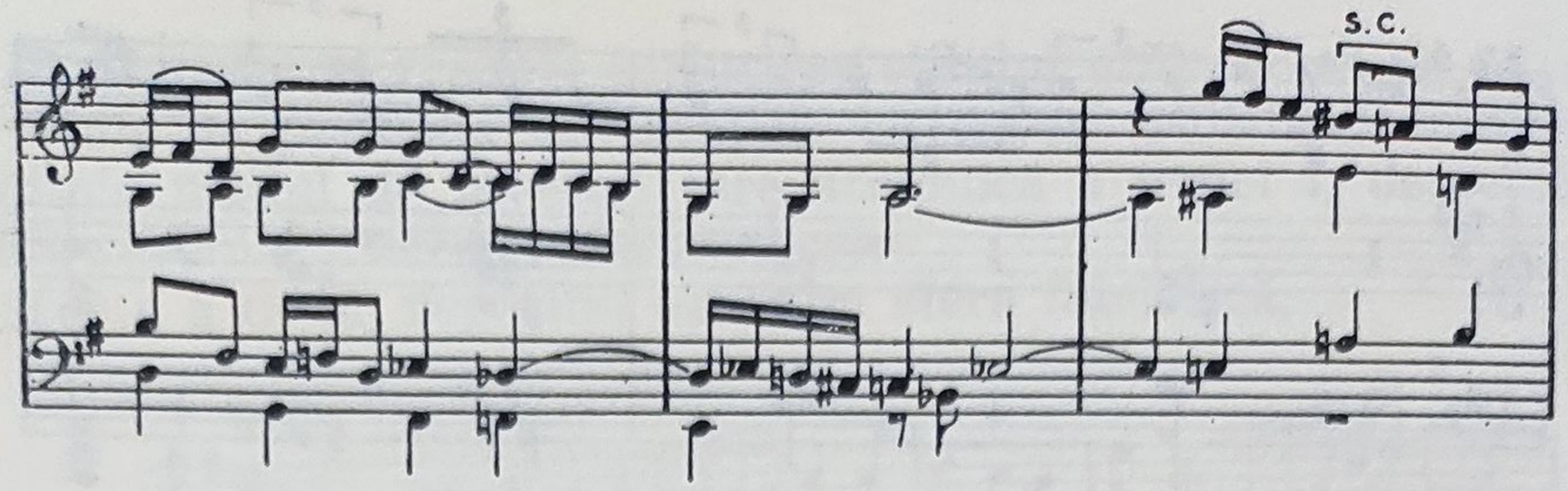
Cu următoarea lucrare, *Suita simfonică „Șătrarii"*, op. 2 (1934) (distinsă cu Premiul onorific „George Enescu"), alcătuită din trei părți : *Vin șătrarii, Idilă la Floreasca, Chef cu lăutari,* tînărul compozitor atacă pentru prima dată genul simfonic. Spre deosebire de *Sonatină*, a cărei structură melodică arată în bună parte influența muzicii populare arhaice, sursa de inspirație a *Suitei* este folclorul urban. Se pare că pentru realizarea pitorescului suitei *Șătrarii*, baletul *La piață* al lui Mihail Jora i-a servit lui Lipatti drept model stilistic.

Partea întîi a suitei (în formă de sonată) este introdusă prin cîteva măsuri alcătuite dintr-o succesiune de sunete de valori mici,



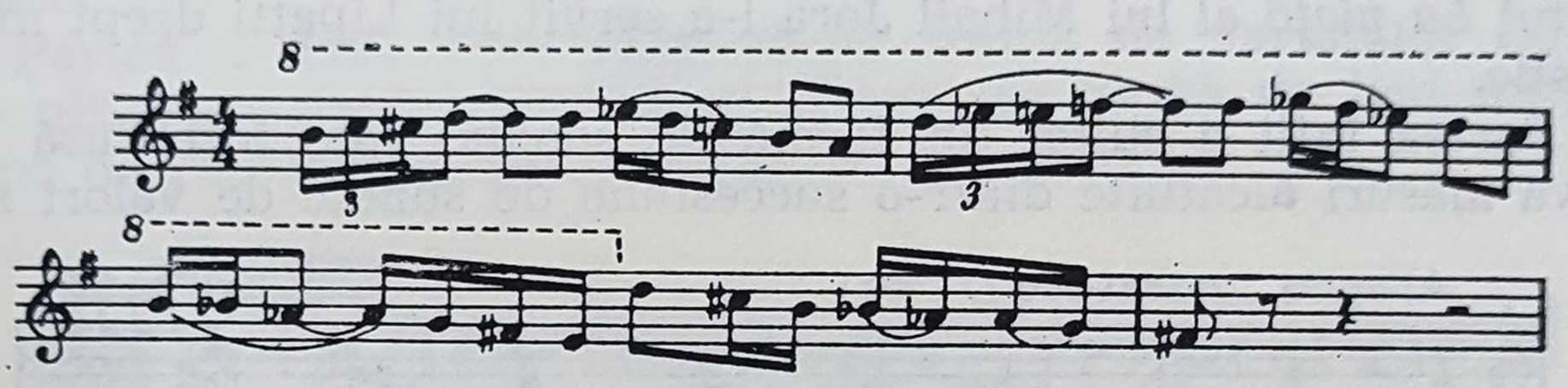
succesiune care pornind de la *pianissimo* crește treptat în sonoritate pînă la apariția primei teme.



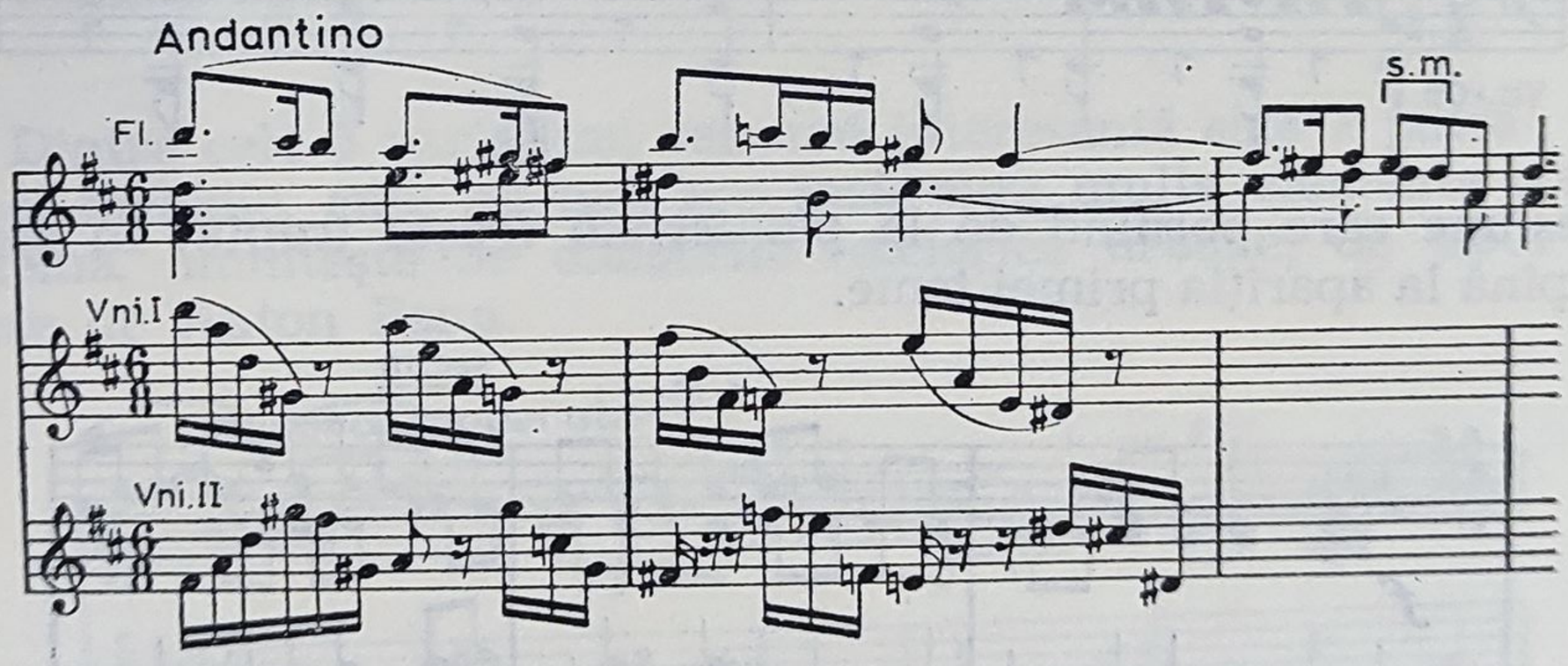


Secundele mărite în structura temei indică în mod evident drept sursă de inspirație muzica lăutărească, de la care, cu scopul de a reda cît mai sugestiv imaginea muzicală a unui alai țigănesc, compozitorul a împrumutat cîteva intervale și inflexiuni melodice tipice.

După o scurtă punte, compozitorul aduce tema a doua ușor contrastantă.

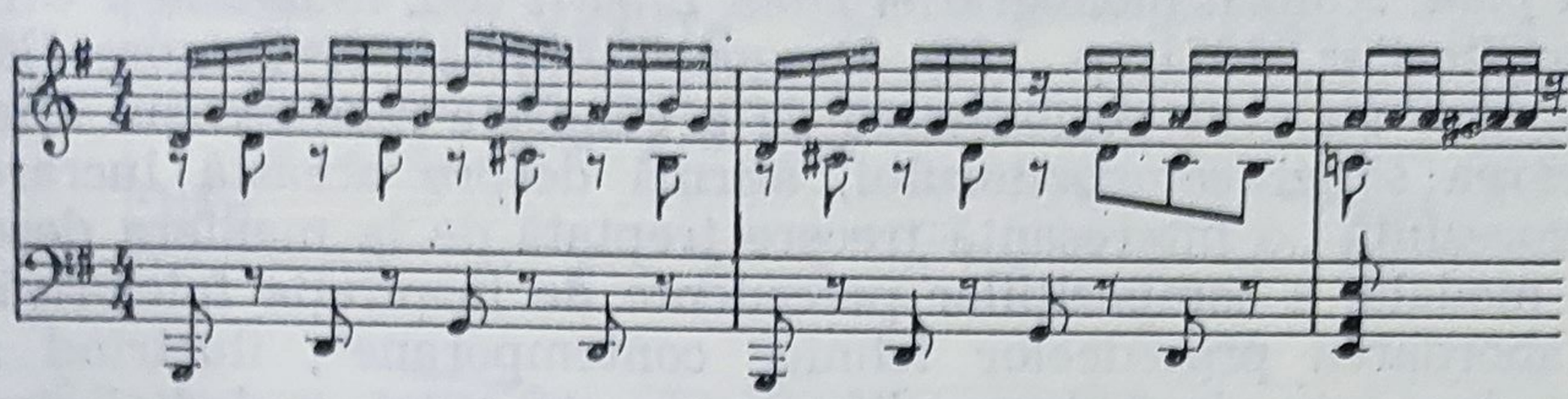


În partea mediană a formei sonată destinată dezvoltării temelor, mișcarea în șaisprezecimi joacă un rol important, conferind desfășurării muzicale un mare elan. În partea a doua, *Idilă la Floreasca*, între o scurtă temă nostalgică (cu un ușor caracter oriental)

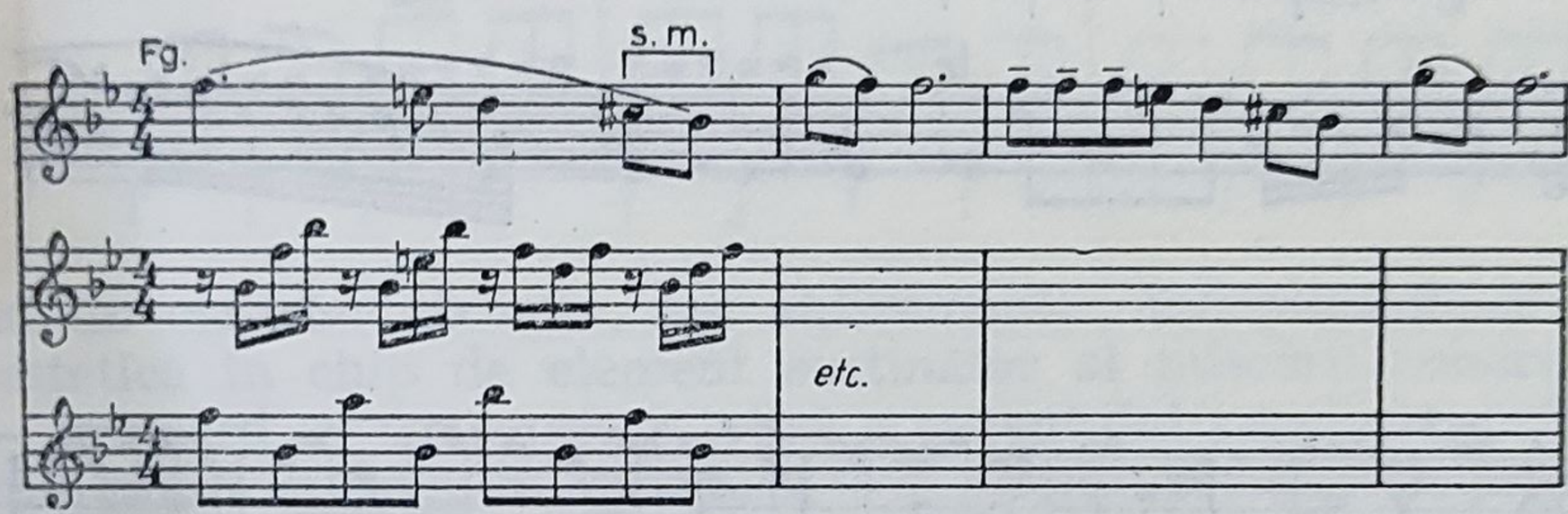


și dezvoltările ei, sînt intercalate și alte episoade care aduc o notă de umor.

Finalul, în caracterul dansurilor populare, cunoscute mai ales din repertoriul tarafurilor orășenești, este clădit în principal pe mișcarea ritmică, alternînd în general cu o formulă tipică de acompaniament de țambal.



Pe la mijlocul *Finalului*, deasupra acestui acompaniament de țambal, apare următoarea melopee cu iz oriental, care contribuie la nota pitorească a suitei :



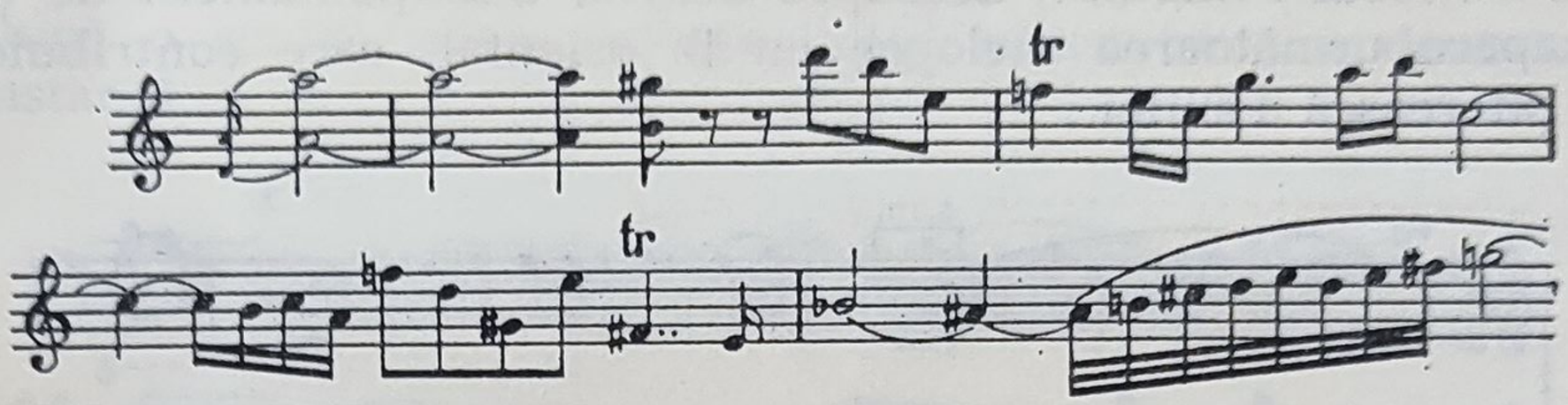
Verva părților mișcate, lirismul celei mediane lente, orchestrația colorată a întregii lucrări constituiau o dovadă a fanteziei creatoare a tînărului compozitor, care nu împlinise încă 17 ani.

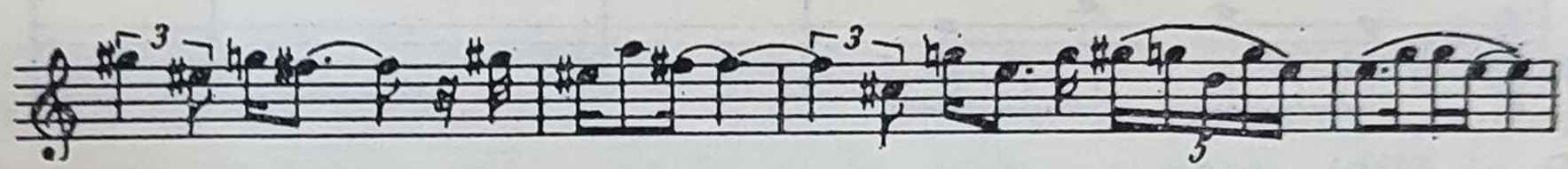
Vigoarea ritmică a primei și ultimei părți reprezenta oarecum o indicație în privința rolului important pe care ritmul îl va avea în lucrările următoare. Se pare că interesul lui Lipatti pentru această latură a muzicii a fost stimulat nu numai de muzica populară și de creația lui Mihail Jora, dar și de contactul cu baletele lui Stravinski, după cum lucrările în stil neoclasic ale aceluiași mare compozitor rus l-au îndemnat a-și încerca forțele creatoare și în cadrul noului curent, care între anii 1920—1940 — după cum am mai arătat — era dominant într-o bună parte a muzicii europene.

Executată în primă audiție la București, în ziua da 23 ianuarie 1936, sub conducerea lui Mihail Jora, suita *Șătrarii* a repurtat un deosebit succes, care s-a repetat cu cîțiva ani mai tîrziu în

străinătate, fiind executată sub bagheta lui George Enescu în America și în Franța. Ca urmare a succesului de la Paris, Lipatti a obținut medalia de argint a Republicii Franceze pentru merite artistice.

În ordine cronologică urmează *Fantezia pentru vioară, violoncel și pian*. Autorii monografiei *Dinu Lipatti* (Ed. muzicală a Uniunii compozitorilor, 1971, p. 176), Dragoș Tănăsescu și Grigore Bărgăuanu, care au avut posibilitatea de a cunoaște manuscrisul aflat în păstrarea soției compozitorului, afirmă despre această lucrare că ea reprezintă „o interesantă trecere treptată de la maniera descriptivă, modală, a compozițiilor precedente de inspirație folclorică către abordarea procedeelor tehnice contemporane", ilustrînd afirmația lor prin două teme diferite ca structură melodică (prima temă din partea întîi, a doua temă din partea a cincea).

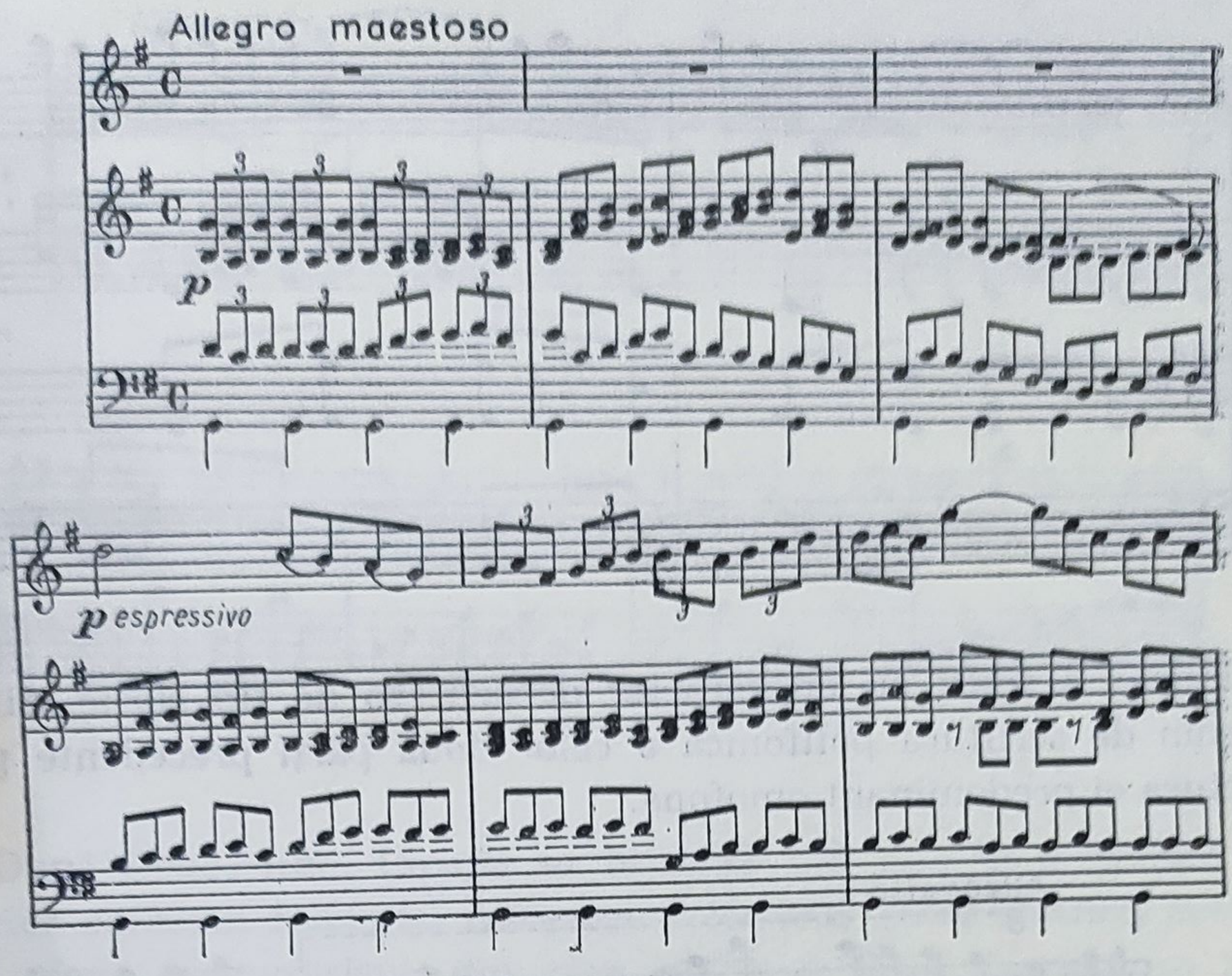




În același an (1936), în care Lipatti a scris *Fantezia*, el compune și un *Concertino pentru pian și orchestră de cameră*, care reprezintă prima sa lucrare de factură neoclasică (Editată la Viena în 1941 de către Universal Ed.).

Trecerea de la stilul popular al *Șătrarilor* și parțial al *Fanteziei* la cel neoclasic al *Concertino*-ului ar fi desigur surprinzătoare dacă aceasta, în afară de influențele suferite, nu s-ar putea explica și prin spiritul de adaptare propriu interpreților, facultatea de a se identifica cu cele mai diverse stiluri. Convingătoare este și de astă dată maturitatea tehnică cu care a fost realizată lucrarea.

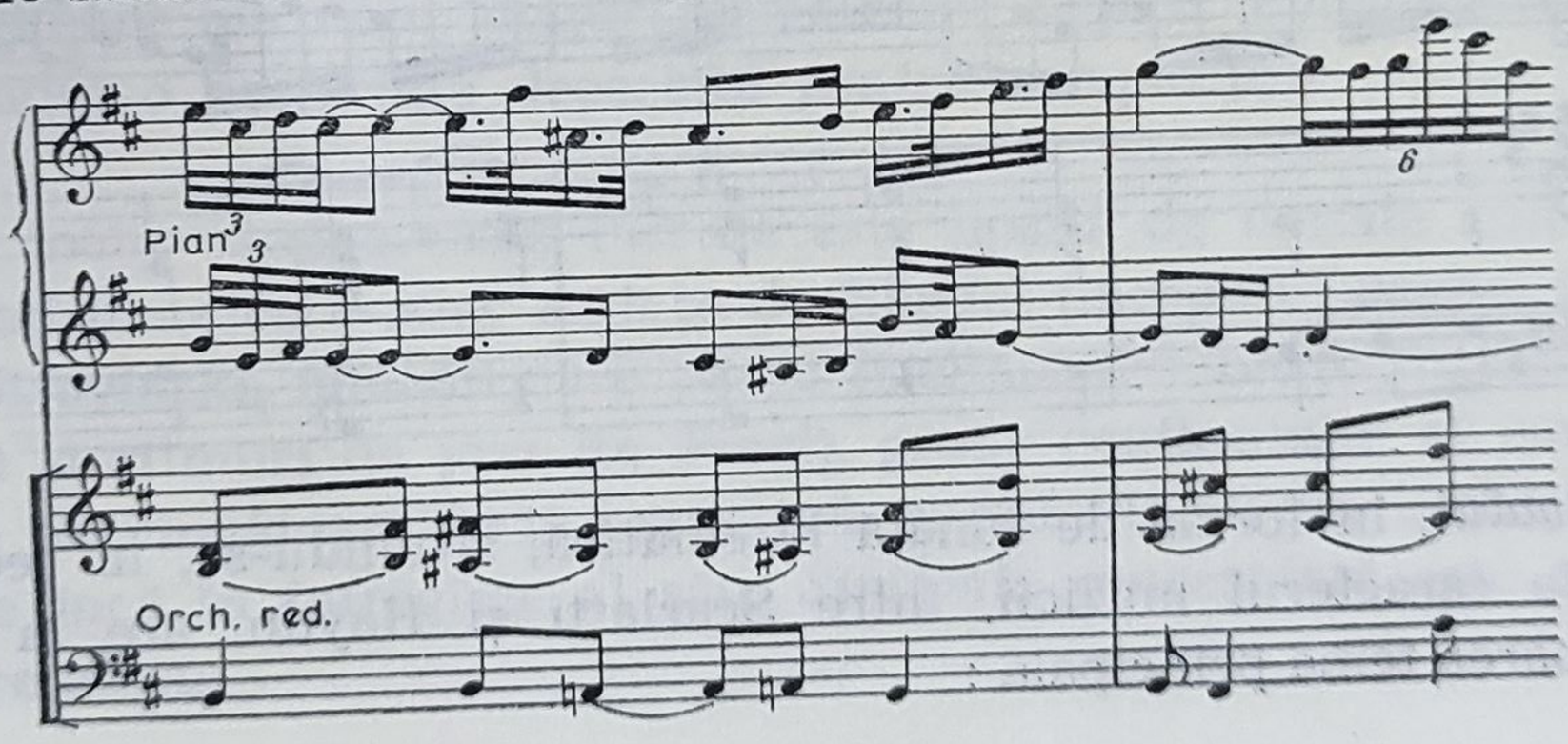
Concertino-ul, avînd, spre deosebire de lucrarea anterioară, o structură melodică în întregime diatonică, este alcătuit din patru părți : partea întîi, o sonată monotematică — de fapt singura parte mai apropiată ca factură de concertul baroc — este clădită pe următoarea temă,

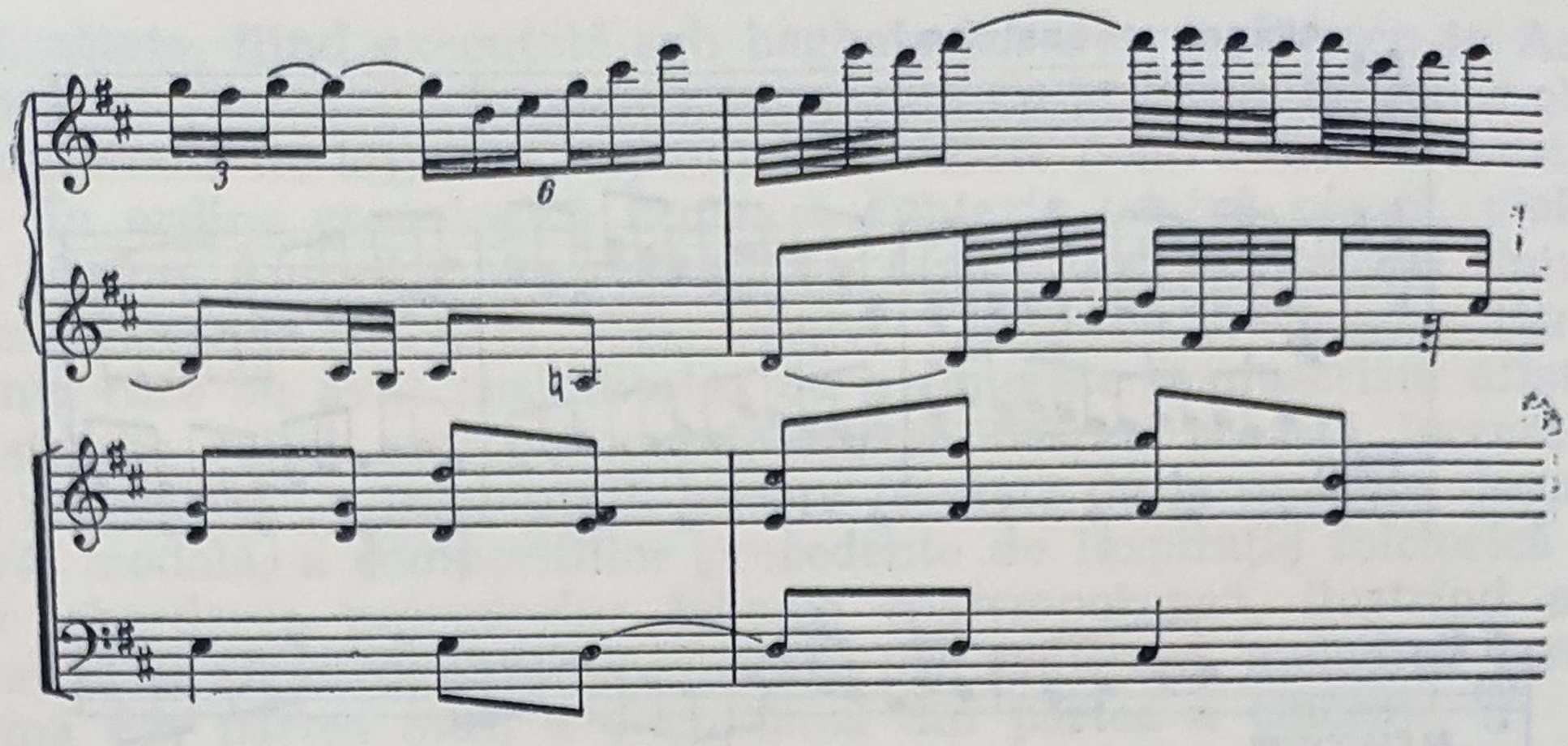


avînd un caracter obiectiv, net antiromantic, îndeplinindu-şi funcţia estetică în chip de element susţinător al mişcării sonore ceea ce — în acord cu concepţia estetică a curentului neoclasic, reducînd la minimum substanţa expresivă — constituie aproape singurul scop al multor creaţii de factură neoclasică.

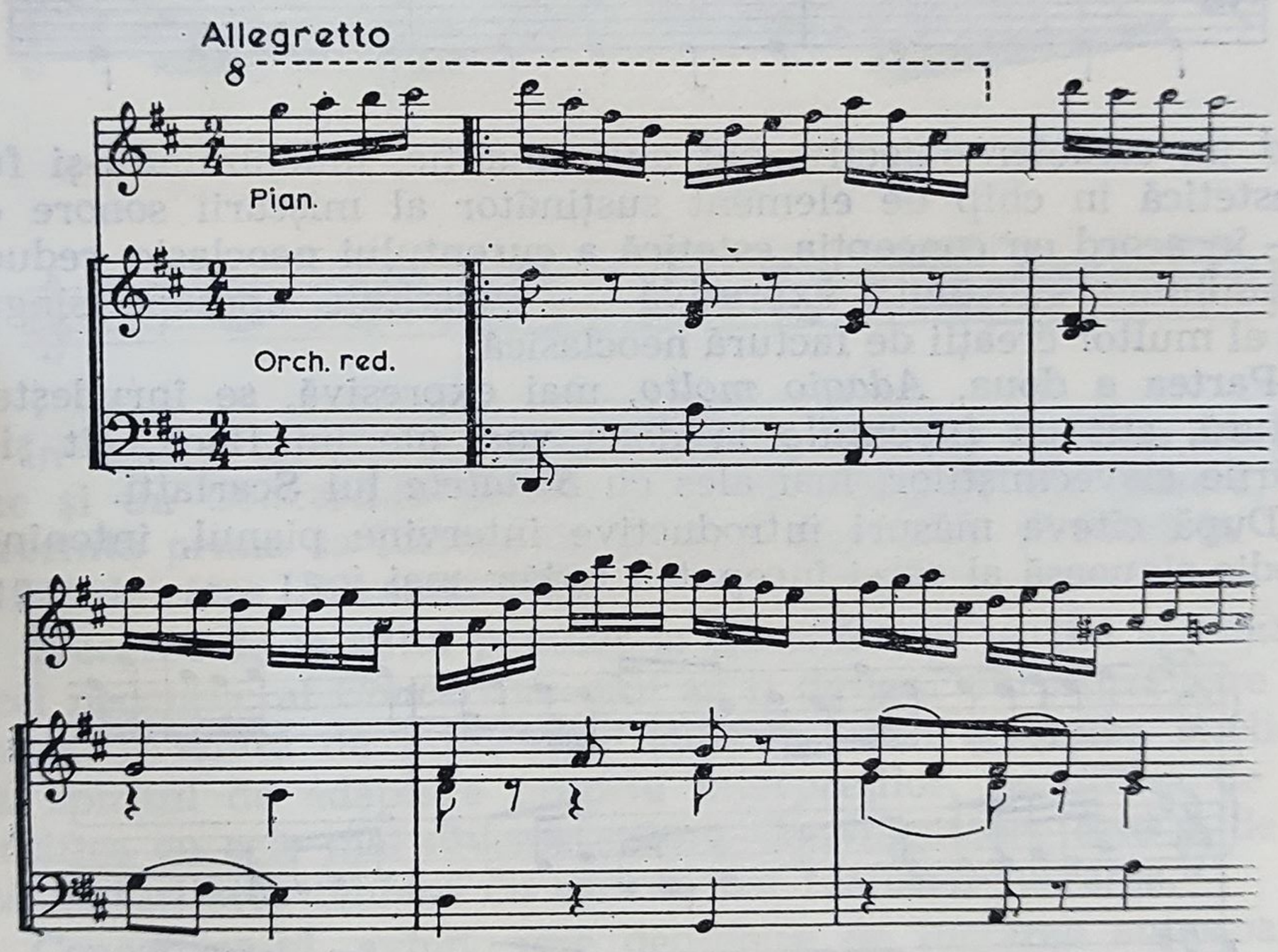
Partea a doua, *Adagio molto*, mai expresivă, se înrudeşte ca scriitură, atît cu *Invenţiile* la două voci ale lui Bach, cît şi cu lucrările claveciniştilor, mai ales cu *Sonatele* lui Scarlatti.

După cîteva măsuri introductive intervine pianul, intonînd o melodie sinuoasă al cărei început îl redăm mai jos :

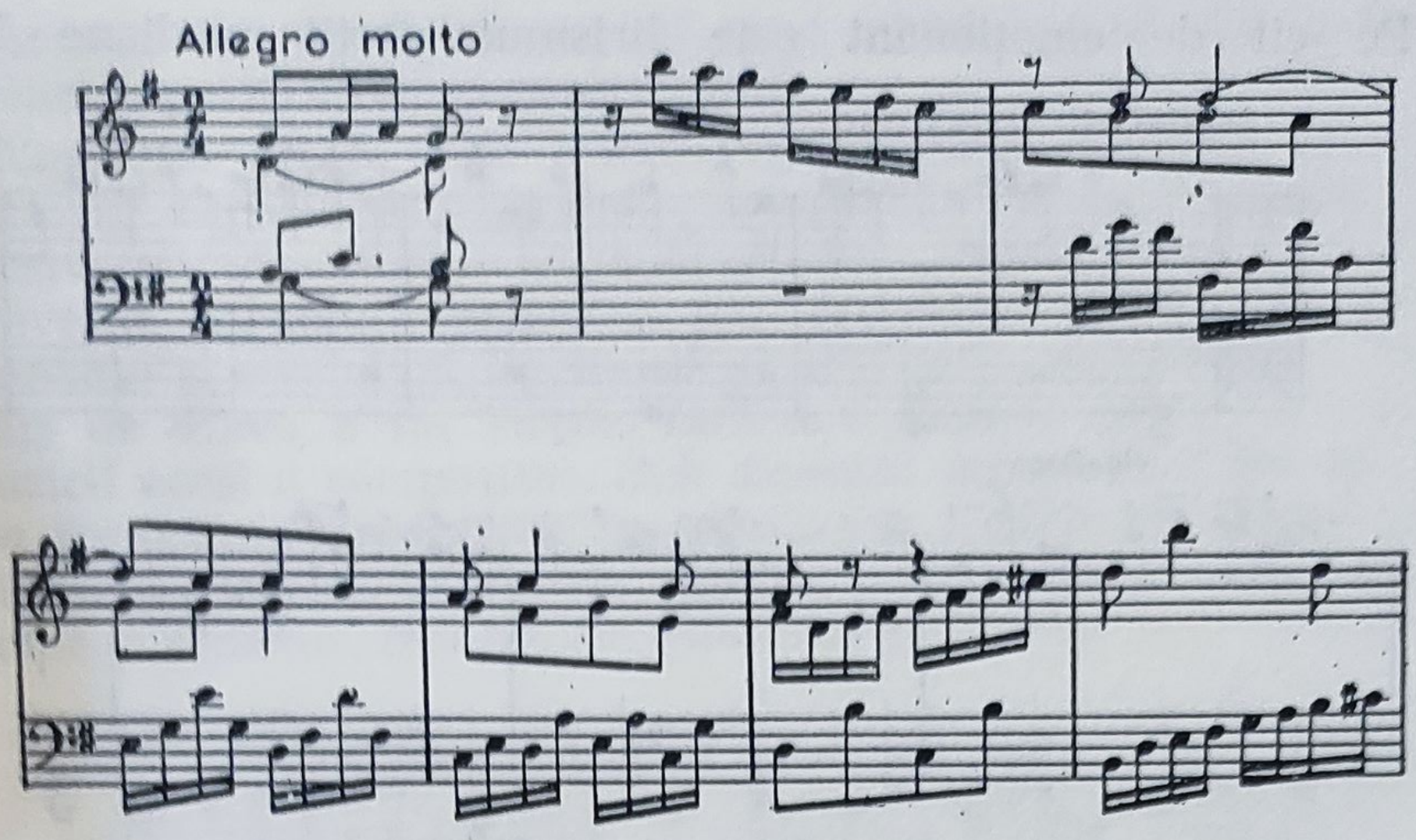




Partea a treia, cu un caracter de scherzo de tip clasic, diferă oarecum de scriitura polifonică a celor două părţi precedente prin structura ei predominant omofonă.



Finalul, în formă de sonată bitematică, situîndu-se, în ceea ce priveşte caracterul muzicii, între Scarlatti şi Haydn, are la bază următoarea temă principală :

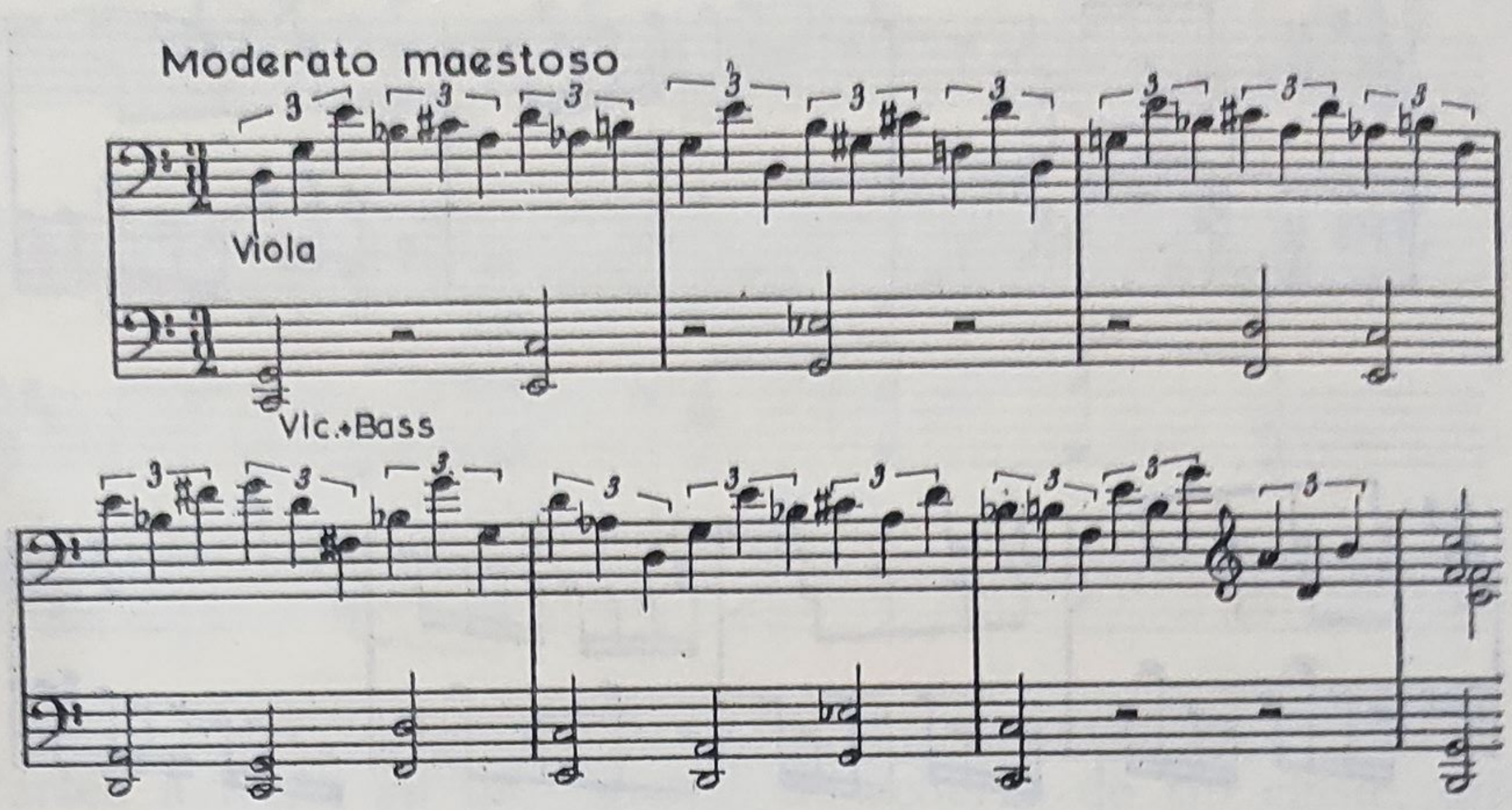


După *Concertino*, Lipatti se întoarce din nou la o muzică cu caracter oarecum folcloric, compunînd în 1937, *Trei dansuri pentru două piane* (manuscrisul, din care partea a treia lipsește, se află în Arhiva Academiei R.S.R.). Lipatti va mai reveni încă de cîteva ori la lucrări cu caracter de dans, avînd certe intonații populare.

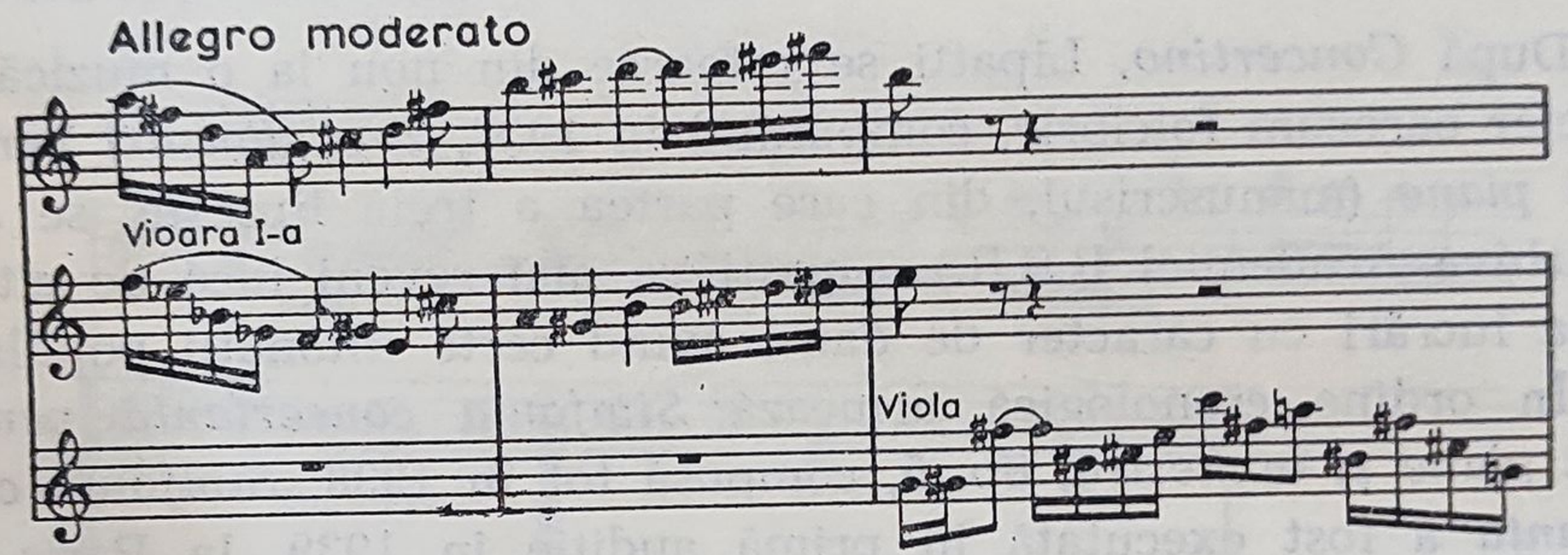
În ordine cronologică urmează *Simfonia concertantă pentru două piane și orchestră*, op. 5, compusă tot în 1938. *Simfonia concertantă* a fost executată în primă audiție în 1939, la Paris, de către compozitor și pianista Clara Haskil, sub bagheta lui Charles Münch. Atașat de muzica pentru pian, dar simțind totuși nevoia de a depăși prin sonoritatea și complexitatea scriiturii posibilitățile de exprimare ale unui singur instrument, Lipatti a manifestat ani de-a rîndul o preferință deosebită pentru compozițiile pentru două piane.

Cu toate că și această lucrare este lipsită de unitate stilistică, conținînd teme care aduc aminte de Händel (începutul primei părți) și de Stravinski, melodii care par a fi citate din Bach (în *Adagio*), precum și ritmuri de jazz (în *Final*), grație conținutului ei emoțional, de convingătoare forță expresivă, exprimat într-un limbaj care nu este încă în întregime al său, *Simfonia concertantă* este totuși de mare efect.

Pe cît de emoţionant este lirismul părţii mediane lente,



pe atît de strălucitor este finalul, de o scînteietoare vervă ritmică.



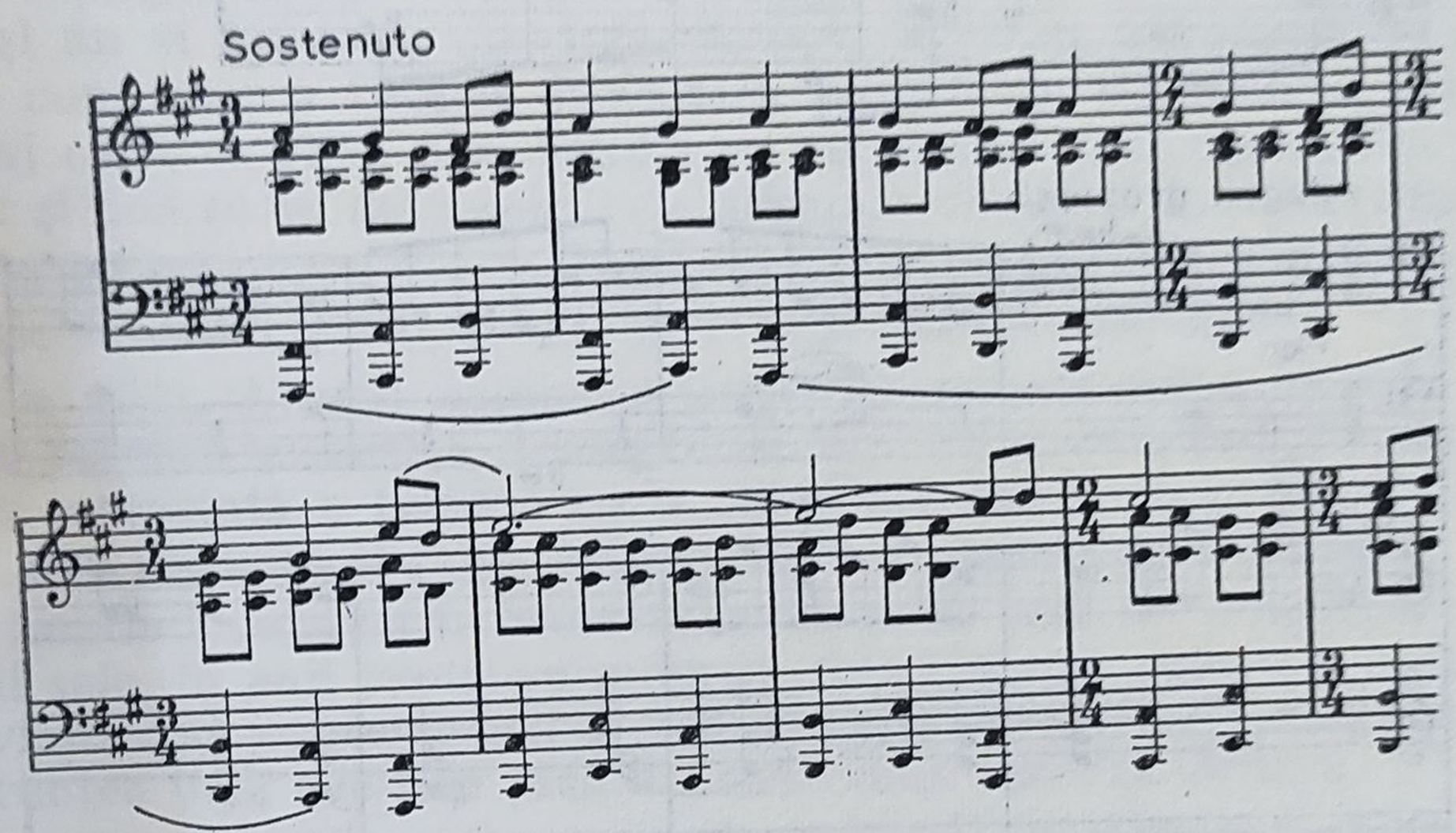
Lucrarea merită o largă popularizare şi arată ce pierdere a suferit muzica românească prin moartea prematură a lui Lipatti.

Două dansuri în stil popular românesc pentru două piane au fost compuse în 1939, stilul, după cum indică şi titlul, este inspirat, spre deosebire de lucrările anterioare de orientare universalistă, din folclor. Cu toate că în cursul activităţii sale componistice făcea incursiuni în diferite stiluri, urmărind îmbogăţirea limbajului său, el revine din timp în timp la stilul naţional. Astfel, era preocupat şi de ideea creării unei lucrări vocale mai mari, pentru bariton solo cu acompaniament de orchestră, cu titlul *Seara în parcul Jianu*, în care pitorescul folclorului orăşenesc urma să aibă un rol deosebit. Din păcate, din cele opt părţi cîte intenţiona să scrie, el nu a terminat decît prologul şi prima parte.

În acelaşi an (1937), în care a compus cele *Trei dansuri*, Lipatti dă la iveală o *Nocturnă pentru pian* şi *Sonata romantică pentru pian*.

Această din urmă lucrare (al cărei manuscris se află în posesia Doamnei Lipatti) a rămas neterminată.

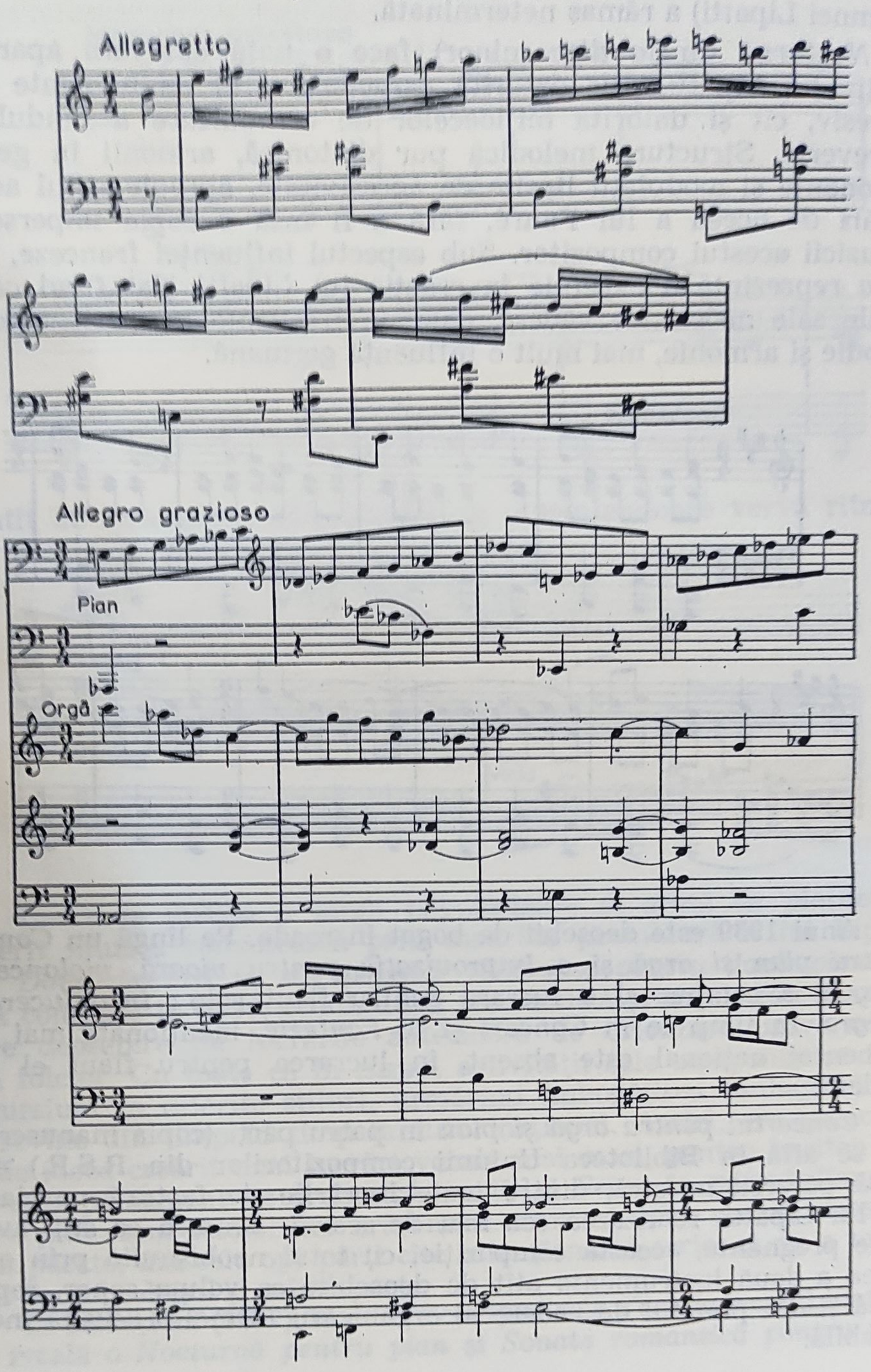
Nocturna (în *fa diez* minor) face o notă oarecum aparte în creația lui Lipatti, atît datorită caracterului ei eminamente liric-expresiv, cît și datorită mijloacelor de comunicare a fondului ei de reverie. Structura melodică pur diatonică, armonii în general consonante și modulații lipsite de agresivitate, apropie stilul acestei lucrări de aceea a lui Fauré, fără a fi însă o copie impersonală a muzicii acestui compozitor. Sub aspectul influenței franceze, *Nocturna* reprezintă o excepție în creația lui Lipatti, dat fiind că lucrările sale neoclasice vădesc, datorită frecvenței cromatismelor în melodie și armonie, mai mult o influență germană.



Anul 1939 este deosebit de bogat în roade. Pe lîngă un *Concert pentru pian și orgă* și o *Improvizație pentru vioară, violoncel și pian*, el a compus și o lucrare pentru flaut solo: *Introducere și Allegro*. În timp ce în *Concert* și în *Fantezie*, menționate mai sus, elementul național este absent, în lucrarea pentru flaut el este evident.

Concertul pentru orgă și pian în patru părți (copia manuscrisului se află în Biblioteca Uniunii compozitorilor din R.S.R.) este, după părerea noastră, dintre toate lucrările de factură neoclasică ale lui Lipatti, realizarea cea mai de seamă. Unitară ca stil, avînd teme pregnante, această compoziție, cu totul neobișnuită prin opunerea a două instrumente atît de deosebite ca volum sonor, reprezintă și din punctul de vedere al organizării formei o reușită indiscutabilă.

Structura melodică și armonică a temelor



nu arată trăsături noi față de cele ale lucrărilor anterioare de aceeași orientare neoclasică, constînd, după cum am mai arătat, în alternarea de intervale diatonice și cromatice, iar în armonie aceeași libertate a tratării disonanțelor. Partea întîi, *Allegretto*, cu mișcarea sa permanentă în șaisprezecimi, are aceleași trăsături de muzică barocă ce caracterizau și prima parte a *Concertino*-ului. Partea a doua, *Andante cantabile*, are un carcater meditativ, dar lipsit de acel „espressivo romantico" de care, în interpretările sale, Lipatti se folosea cu atîta bun gust, dar în compoziție, dintr-o excesivă discreție în privința propriei sale vieți emoționale, a făcut uz mai rar. Partea a III-a, *Allegretto*, cea mai polifonă dintre cele patru părți, prezintă un interes și sub aportul echilibrului formal.

Pe lîngă această lucrare instrumentală, el a mai compus în același an și un ciclu de cinci cîntece pe poezii de Paul Verlaine, după cum afirmă Dragoș Tănăsescu și Grigore Bărgăuanu, într-un limbaj care, ca și în alte lucrări ce nu aparțin nici curentului neoclasic și nici școlii naționale, este apropiat de cel al muzicii franceze.

În 1940 Lipatti scrie o *Fantezie pentru pian*, executată în primă audiție în 1941 la București, în interpretarea autorului.

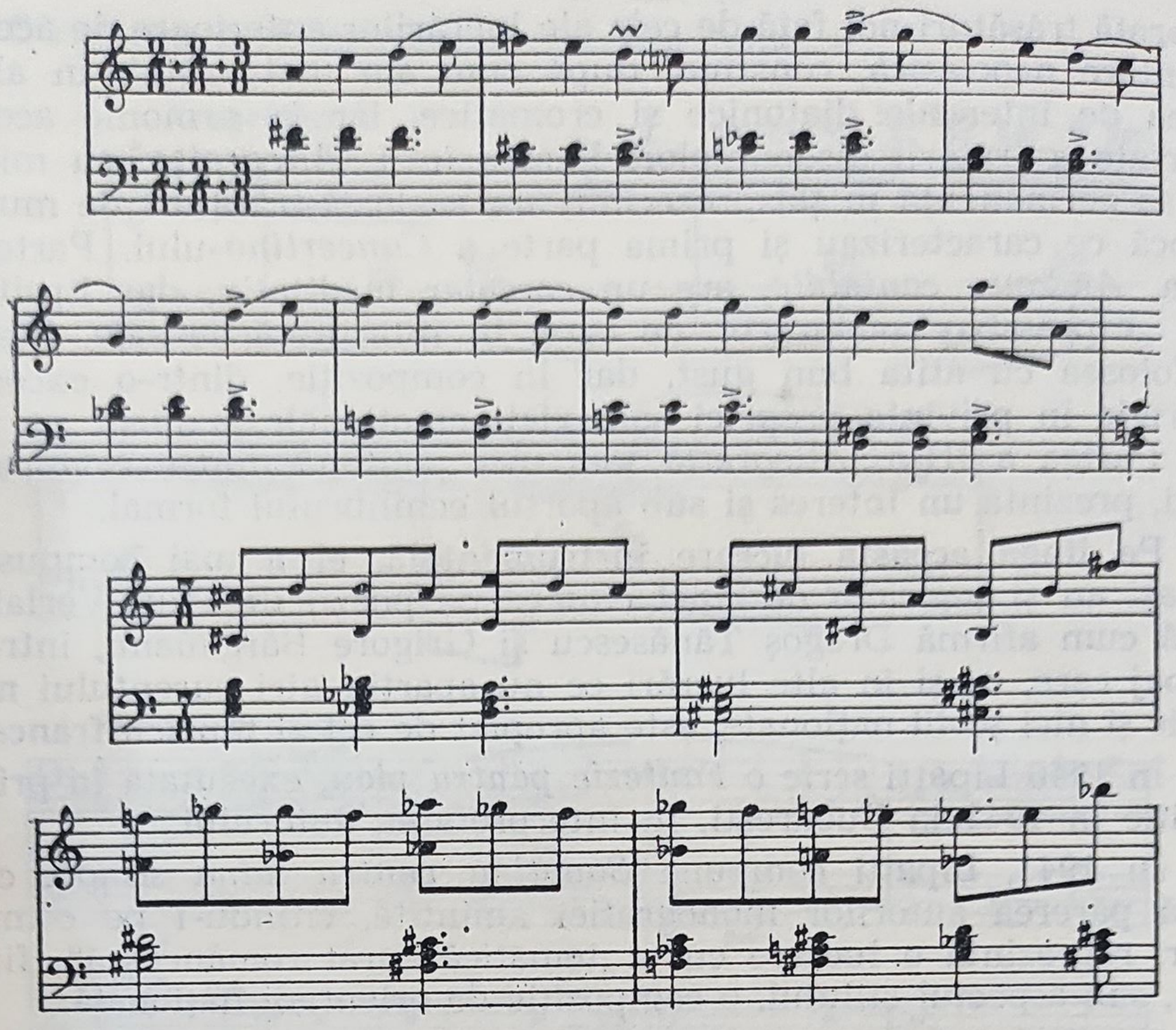
În 1941, Lipatti compune *Sonatina pentru mîna stîngă*, care după părerea autorilor monografiei amintite, citîndu-l pe compozitor, reprezintă o lucrare cu o „tematică curat românească", fiind deci, sub aspectul stilului, o compoziție de orientare națională.

Luptînd deja cu o boală care va pune atît de timpuriu capăt vieții sale, în anii următori puterile abia îi ajung pentru a continua activitatea sa concertistică și cea pedagogică, pe care o desfășoară în fruntea unei clase de pian a Conservatorului din Geneva.

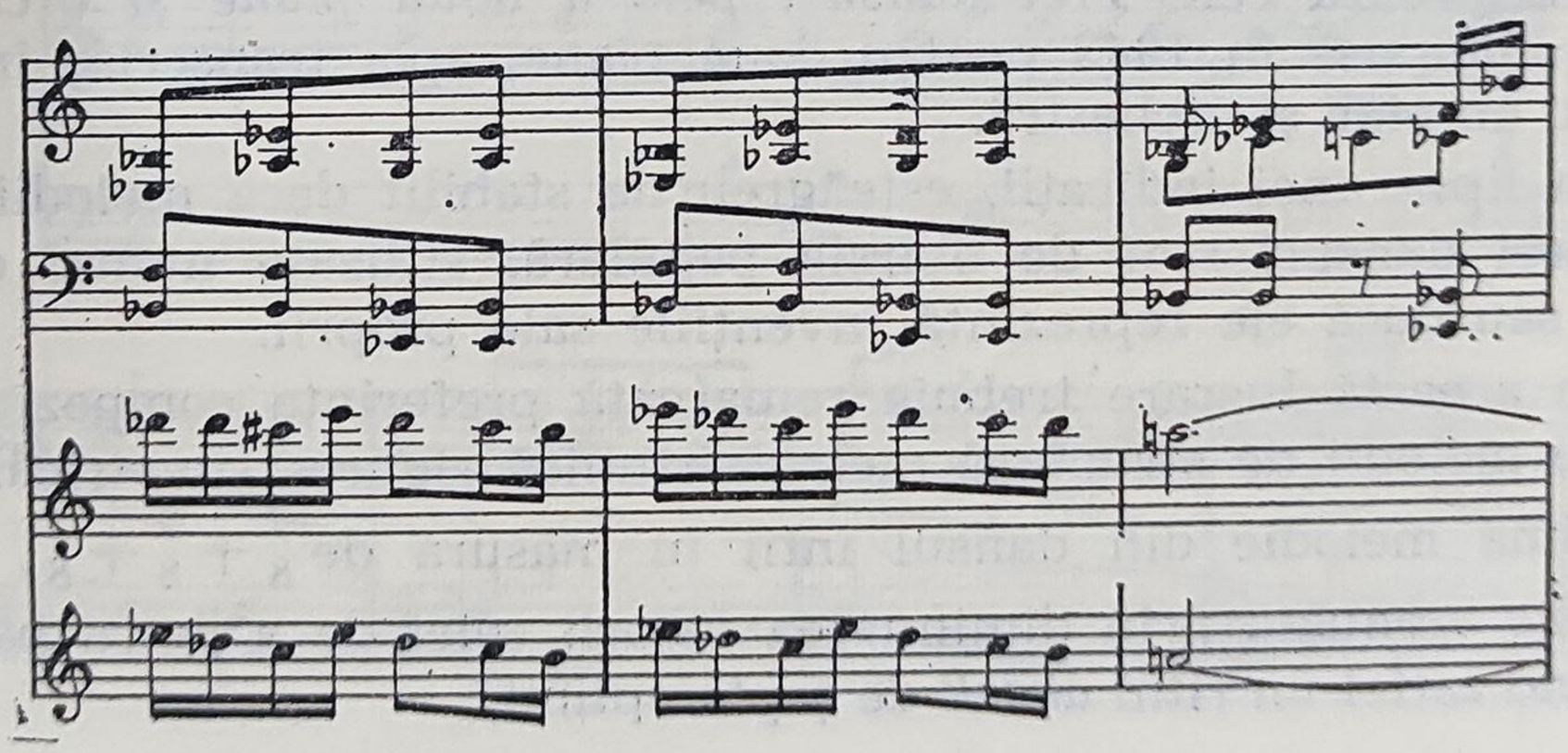
Astfel, involuntarul repaos de șase ani în domeniul creației a fost întrerupt doar o singură dată, cînd, în 1945, în afară de *Patru lieduri* pe versuri de Arthur Rimbaud, Paul Eluard și Paul Valéry el orchestrează cele *Trei dansuri pentru două piane și orchestră*, inițial compuse în 1943 pentru două piane, apoi transcrise în 1945 pentru un pian și orchestră.

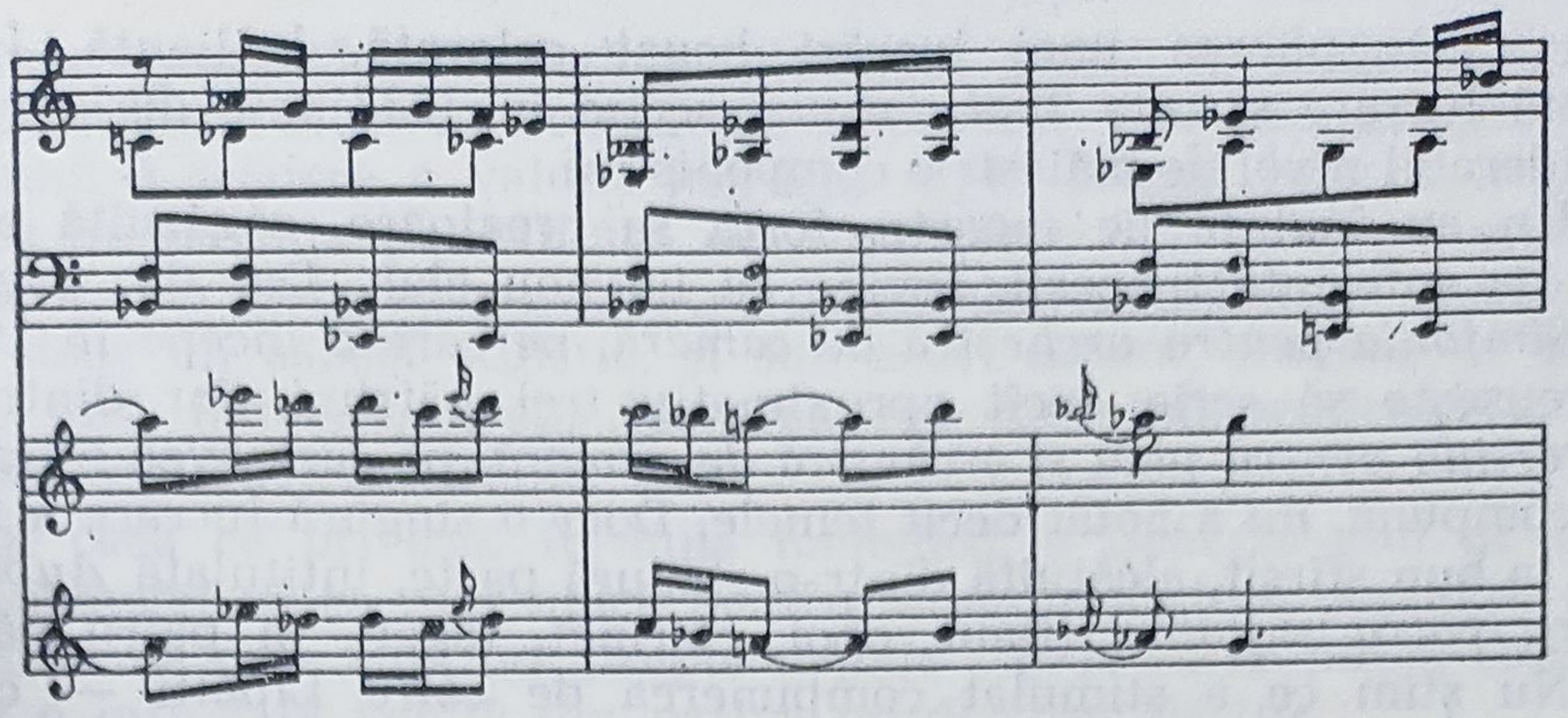
În lipsa unei indicații, este greu de stabilit dacă melodiile din cele trei dansuri sînt de obîrșie populară, stilizate numai de Lipatti, sau dacă ele reprezintă invențiile sale proprii.

În această lucrare trebuie remarcată preferința compozitorului pentru melodii de structură metrico-ritmică riguros simetrică. Doar în prima melodie din dansul întîi în măsură de $\frac{2}{8}+\frac{2}{8}+\frac{3}{8}$, simetria este atenuată prin diminuarea valorii celei de a patra pătrimi, obținînd astfel un ritm *aksak* de șapte optimi,



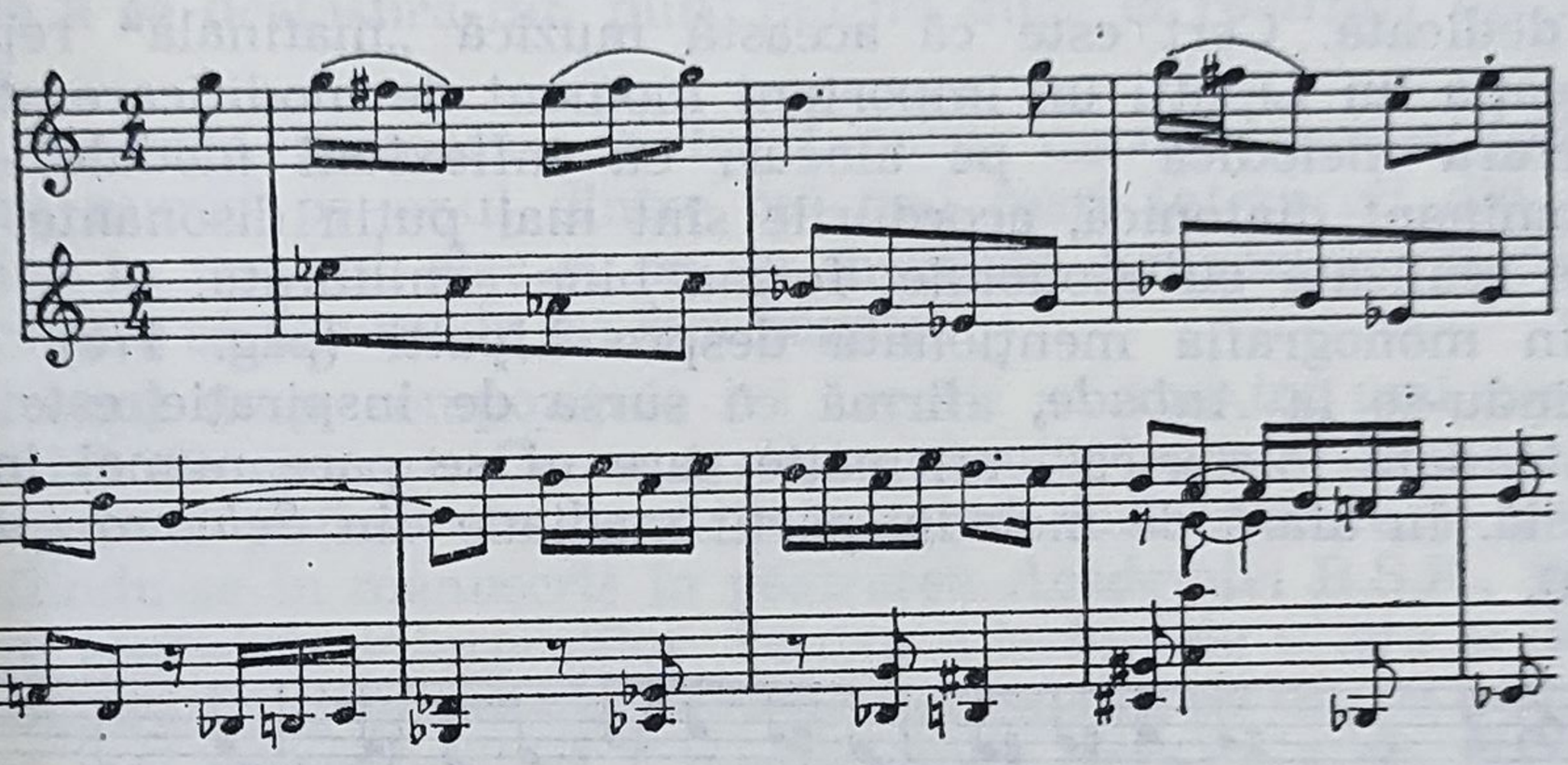
ceea ce este în vădit contrast cu cele afirmate de muzicologul Aloys Mooser care, într-o cronică apărută în 1945 în ziarul „La Suisse", vorbea de „mișcarea și ritmurile acelor trei piese capricioase". *Dansul nr. 2* este deosebit de interesant datorită suprapunerii a două melodii : dedesubt se află dansul propriu-zis, peste care este suprapusă, în formă de contrapunct, o altă melodie, tot cu caracter de dans,





mişcarea devenind capricioasă abia prin suprapunerile de ritmuri deosebite din care rezultă o poliritmie ce ţine tot timpul încordată atenţia ascultătorilor.

Mai simplu ca factură melodică este *Dansul nr. 3.*



Partea cea mai interesantă a acestor dansuri o constituie fără îndoială armonia, preferinţa pentru combinaţii acordice bi- şi politonale, modulaţii subtile, tratarea liberă a disonanţelor.

Spre deosebire de Paul Constantinescu, Theodor Rogalski şi Constantin Silvestri, care înveşmîntau melodiile populare în armonia inclusă în mod latent în cîntecele şi dansurile noastre populare, Lipatti nu ţine seama de aceste indicaţii, dînd frîu liber fanteziei sale armonice.

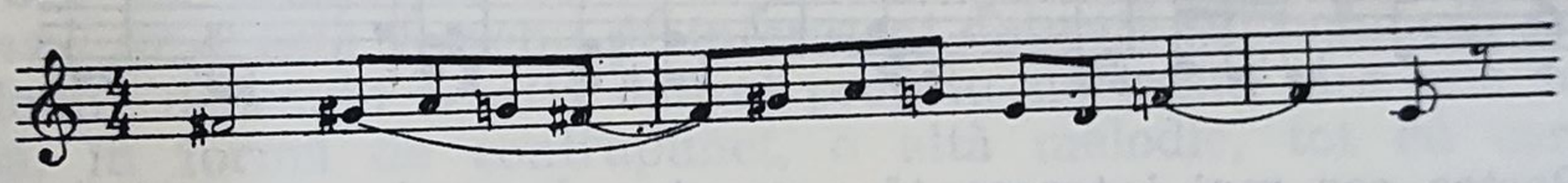
Deşi George Enescu era de părere că „dacă ar fi vorba de cîntecul popular, caracterul important este îndepărtarea armoniei, o armonizare cît mai puţină", intenţia lui Lipatti nu era păstrarea „parfumului autentic" al melodiei (G. Enescu), ci el considera materialul tematic în caracter popular doar ca element de construcţie

pentru compunerea unei lucrări bogat colorată, briliantă. Între această lucrare şi cele *Trei dansuri* scrise în 1937 este desigur un considerabil nivel de măiestrie componistică.

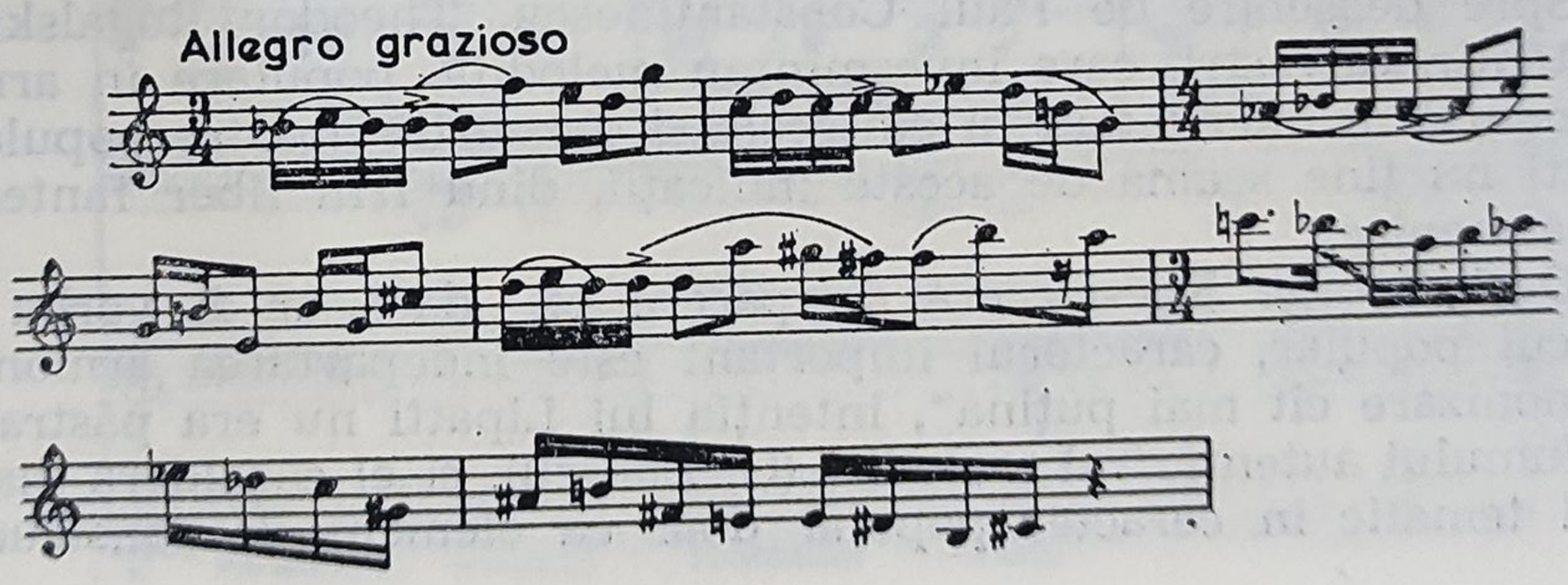
Un an înainte de moarte, forţa sa creatoare, zăgăzuită atîta timp de suferinţe trupeşti, revine cu un nou elan. Dar din păcate, din *Simfonia pentru orchestră de cameră*, pe care o începe în 1949, nu reuşeşte să scrie decît aproximativ trei pătrimi. Iar dintr-un *Concertino pentru pian şi orchestră de cameră*, pe care avea intenţia să-l compună, nu a notat decît temele. Doar o singură lucrare a fost dusă la bun sfîrşit, alcătuită dintr-o singură parte, intitulată *Aubade pentru patru suflători* (flaut, oboi, clarinet, fagot), în patru părţi.

Nu ştim ce a stimulat compunerea de către Lipatti — care pînă atunci scrisese numai lucrări pentru pian sau pian şi orchestră — a unei lucrări camerale, pentru instrumente de suflat. Este posibil ca îndemnul să fi venit din partea unor membri ai orchestrei de cameră din Basel, de sub conducerea dirijorului Paul Sacher, cu care compozitorul era în relaţii amicale şi căruia lucrarea îi este dedicată. Cert este că această muzică „matinală" reprezintă în creaţia lui Lipatti un important moment de modificare stilistică. Structura melodică — pe alocuri cu inflexiuni modale — este predominant diatonică, acordurile sînt mai puţin disonante, modulaţiile realizate cu economie, forma bine echilibrată.

În monografia menţionată despre Lipatti (pag. 179), autorii, referindu-se la *Aubade*, afirmă că sursa de inspiraţie este „şi de această dată folclorică", afirmaţie care ni se pare numai în parte valabilă. În afară de melodia părţii mediane din *Scherzo* (partea a patra),



inventată într-adevăr în spiritul cîntecelor noastre populare, şi de unele celule melodice din *Preludiu* şi de formula ritmică a *Dansului* (II),



structura generală a melodiei totuşi nu poate fi considerată ca rezultînd din stilizarea substanţei folclorice. Ceea ce desigur nu înseamnă o scădere a valorii lucrării, ci, în sensul celor spuse de Enescu în privinţa posibilităţii de a compune : „paralel cu muzica populară, dar prin alte mijloace, personale, asemănător caracterizate“ doar un aspect stilistic, şi sub acest aspect, *Aubade* se prezintă, fără îndoială, drept lucrarea cea mai independentă a lui Lipatti de modelele străine.

În ceea ce priveşte formula melodică, a *Scherzo*-ului ar mai fi de adăugat că ea este tipică pentru anumite cîntece populare din Transilvania care cuprind „trepte mobile“, ceea ce ar putea constitui şi o influenţă venită din partea muzicii lui Bartók.

Desigur nu se poate şti dacă, trăind mai mult, această compoziţie nu ar fi constituit pentru Lipatti un punct de plecare în făurirea unui mod mai personal de exprimare decît cel al lucrărilor precedente. *Aubade* constituie însă o dovadă a potenţelor creatoare pe cale de a se desfăşura din plin, putînd duce la realizări tot mai valoroase.

Prin moartea prematură a lui Lipatti, muzica românească a pierdut nu numai pe unul dintre cei mai mari interpreţi din cîţi a avut pînă în prezent, dar şi pe un înzestrat compozitor, al cărui talent începuse să dea roade tot mai bogate.

În ultimul timp, compoziţiile lui Lipatti se aud tot mai rar în sălile noastre de concert. Cauza trebuie văzută înainte de toate în faptul că numai puţine din lucrările sale au fost tipărite, o parte din ele aflîndu-se în manuscris în păstrarea Academiei R.S.R., fiind astfel greu accesibile interpreţilor. Pentru a le feri de uitare şi pentru a le asigura în viaţa noastră muzicală circulaţia pe care o merită, partea cea mai reprezentativă a creaţiei sale, care nu a văzut încă lumina tiparului, ar trebui publicată cît mai curînd.

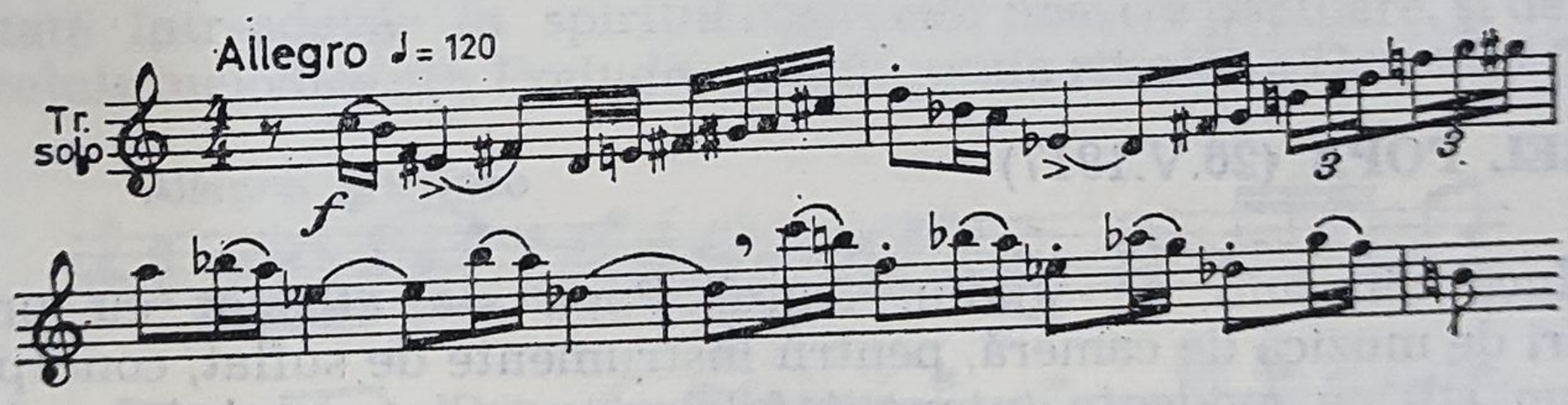
AUREL POPA (26.V.1917)

Încă din anii de studiu, Aurel Popa s-a afirmat cu unele lucrări de muzică de cameră, pentru instrumente de suflat, concepute într-un stil cu evidente intonaţii folclorice : *Cîntece şi joc pentru trompetă, corn şi pian* (1950) ; *Cvintet de suflători* (1952) ; *Două piese pentru corn şi pian* (1952) ; acestora li se adaugă şi o simfonie — *Simfonia I dramatică* (1954—1955) şi *2 piese pentru clarinet şi pian* (1962), străbătute de asemenea de un suflu modal cu tentă folclorică.

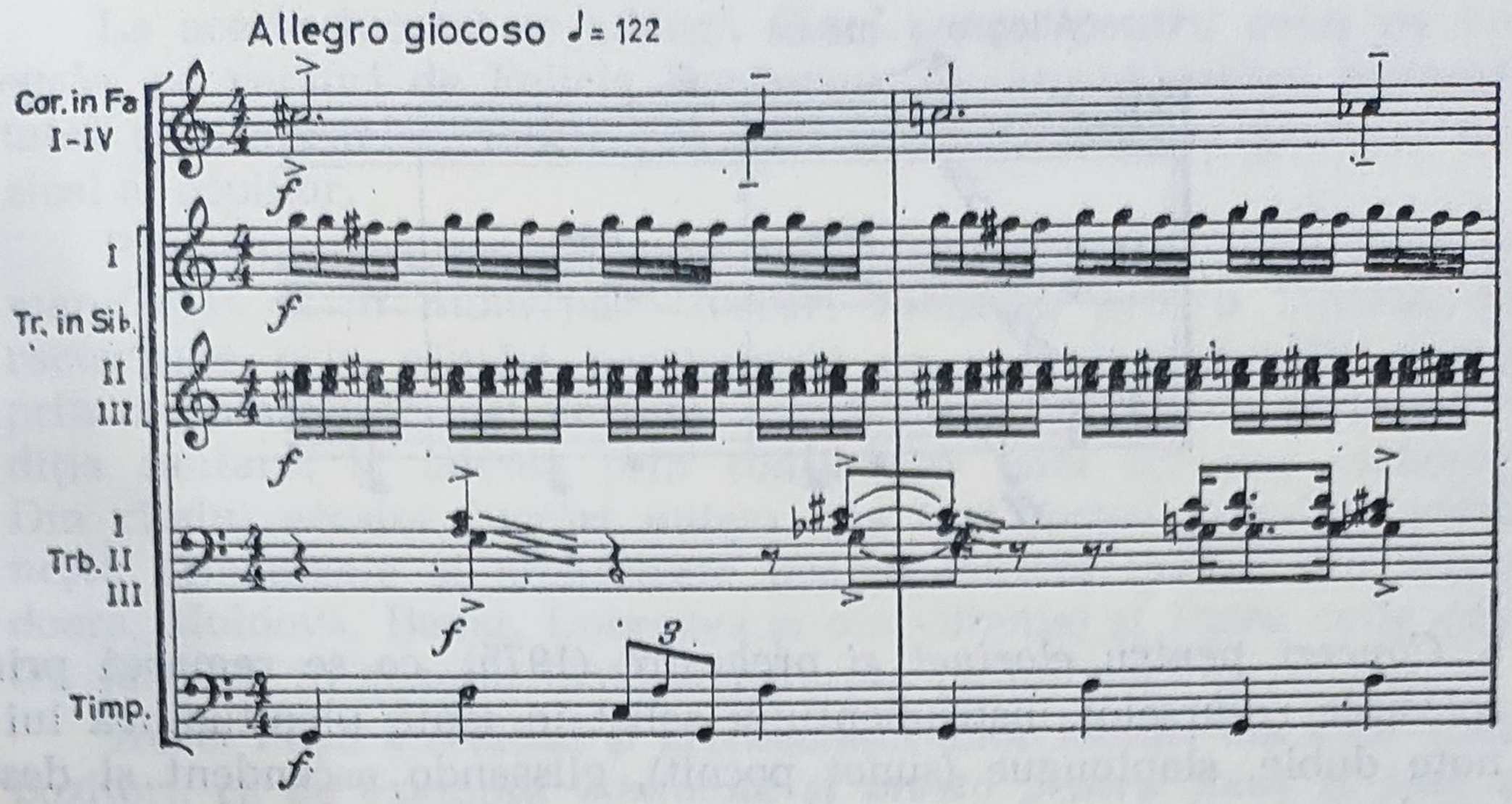
Prin anii 1960—1962, Aurel Popa abordează un nou stil, îndreptîndu-și în domeniul armonic atenția către politonalism, iar din punct de vedere melodic, către cromatism.

Inventarea temelor pe baza celor 12 semitonuri ale gamei cromatice constituind o considerabilă lărgire a mijloacelor de expresie, chiar și acei dintre compozitorii noștri care, cu scopul de a-și asigura creației lor un caracter național, nu depășeau sfera modală, au început să introducă în etimologia lor elemente cromatice. Acesta este cazul lui Aurel Popa care folosind în unele lucrări o structură melodică intens cromatică, urmărește organizarea temelor sale după principiile serialismului, fără a aplica însă tehnica serială cu toate rigorile ei.

În lucrările create după 1962 se observă clar tendința compozitorului de a se apropia de elemente stilistice apărute în prima parte a secolului XX, pe care le folosește însă cu economie și numai din dorința de a exprima conținutul expresiv al unor lucrări cu ajutorul acestor elemente. Deși noile orientări se manifestau în general și prin polifonie, Aurel Popa face mai rar apel la mijloacele de expresie oferite de o scriere contrapunctică. În orchestrație utilizează adeseori culori noi prin diverse combinații inedite ale instrumentelor de suflat și prin folosirea unor efecte și tehnici noi ale acestor instrumente, demonstrînd evidente calități de orchestrator. El a formulat apoi experiența sa de orchestrator în trei volume : *De la muzica de jazz la muzica simfonică* (București, Editura muzicală, 1965—1967). Dintre lucrările compuse în această perioadă — pentru care sînt valabile caracterizările stilistice de mai sus — cităm : 1.*Concertul pentru trompetă și orchestră* (1958), în care Aurel Popa exploatează resursele tehnice ale instrumentului solist, oferindu-i posibilitatea de a putea demonstra atît virtuozitatea tehnică, cît și un mod expresiv de execuție ;

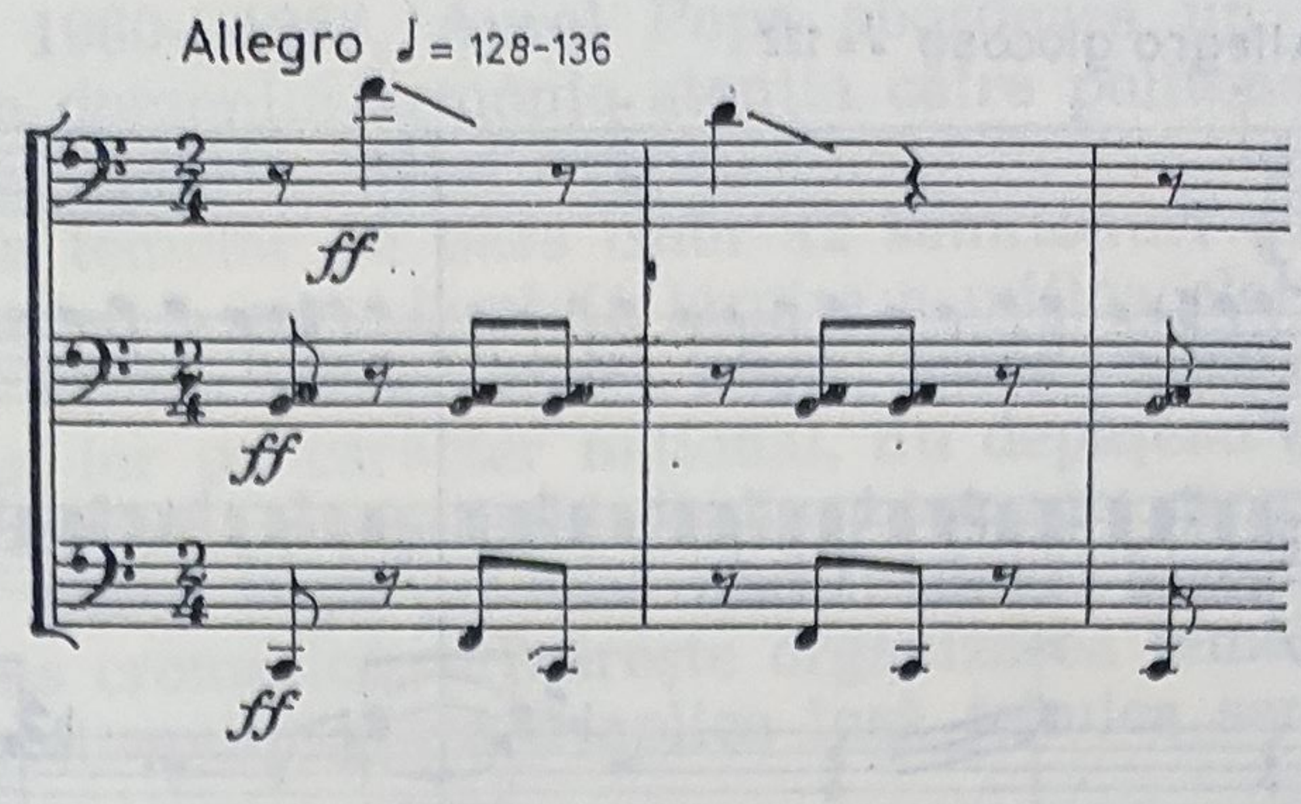


2. *Concertino pentru orchestră* (1966) pentru orchestră mare (8 corni, 6 trompete, 6 tromboane, unde Martenot și percuție complexă), în care sînt exploatate din plin combinațiile instrumentelor de suflat și a celor cu coarde, pentru obținerea unor efecte coloristice deosebite ;

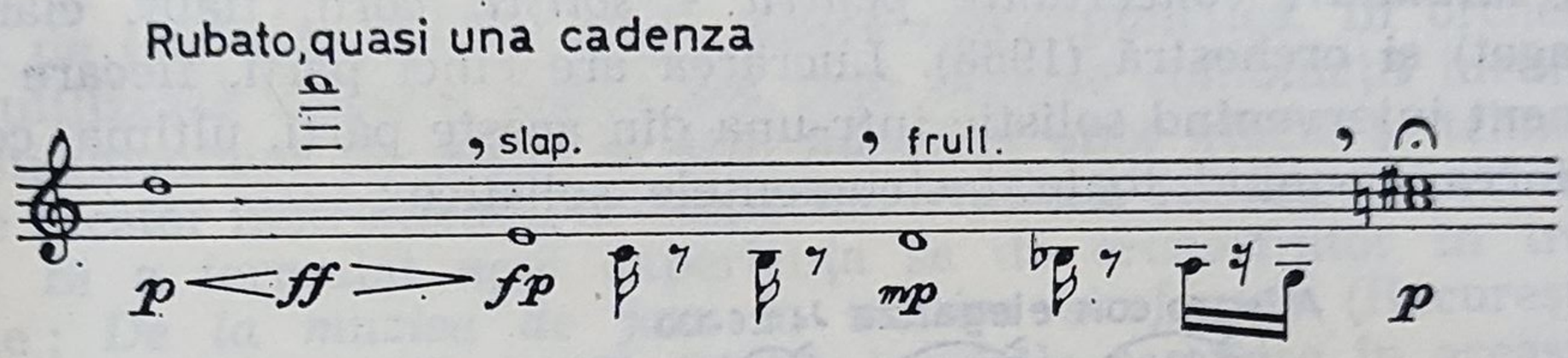


3. *Miniaturi concertante pentru 4 solişti* (corn, flaut, clarinet şi fagot) şi orchestră (1968). Lucrarea are cinci părţi, fiecare instrument intervenind solistic într-una din aceste părţi, ultima, cea de a cincea, reunind toate instrumentele solistice ;

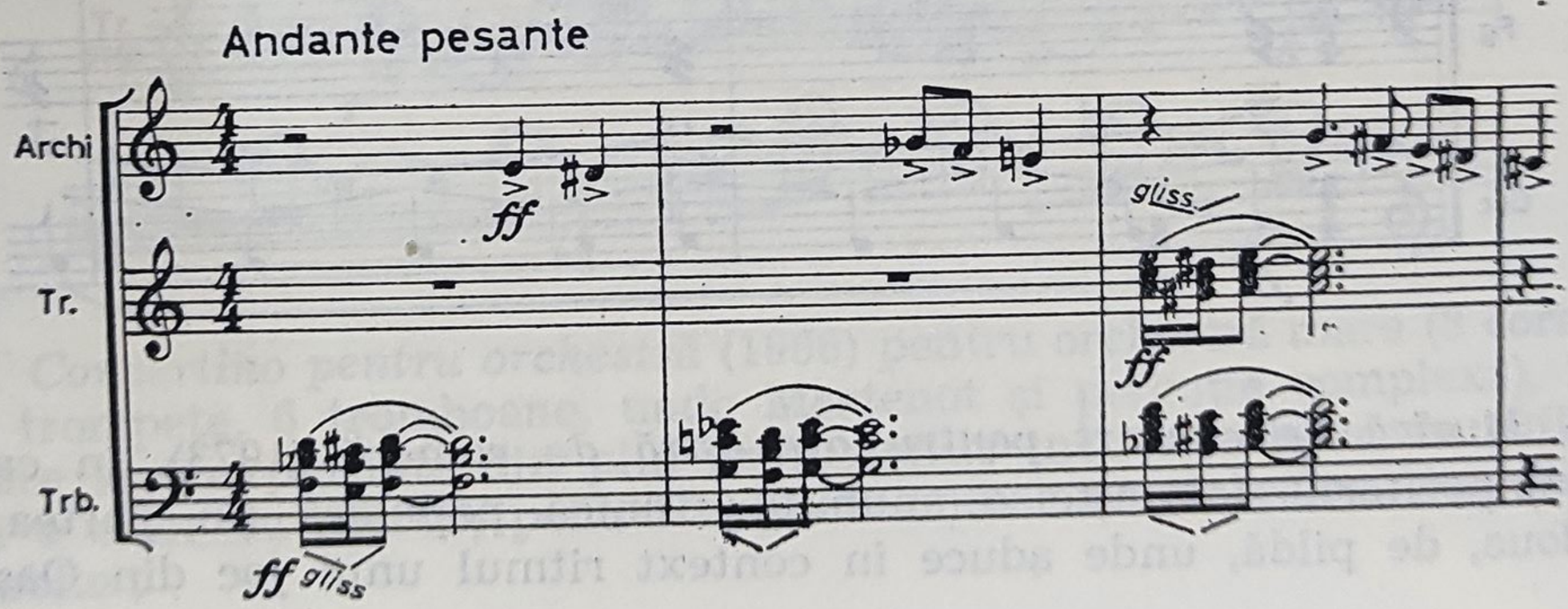
4. *Muzică de concert pentru orchestră de cameră* (1973), în care compozitorul foloseşte o anumită ritmică populară (în partea a doua, de pildă, unde aduce în context ritmul unui joc din Oaş) ;



5. *Concert pentru clarinet și orchestră* (1975), ce se remarcă prin folosirea resurselor instrumentului solist în toată plenitudinea lui: note duble, slaptongue (sunet pocnit), glissando ascendent și descendent etc.



Lupeni 1929 — oratoriu frescă pentru declamator și orchestră, pe versuri de Tiberiu Utan (1976) și *Poem eroic 1977*, pentru bariton și orchestră, pe versuri de Tiberiu Utan (1977) sînt ultimele două lucrări ale lui Aurel Popa, caracterizate printr-un text cu conținut patriotic, cu o interesantă factură orchestrală.



La aceste lucrări se adaugă *Cinci coruri pentru copii* pe voci egale, pe versuri de Felicia Donceanu, remarcate pentru melodicitatea și ritmica lor, foarte potrivite pentru formarea gustului muzical al copiilor.

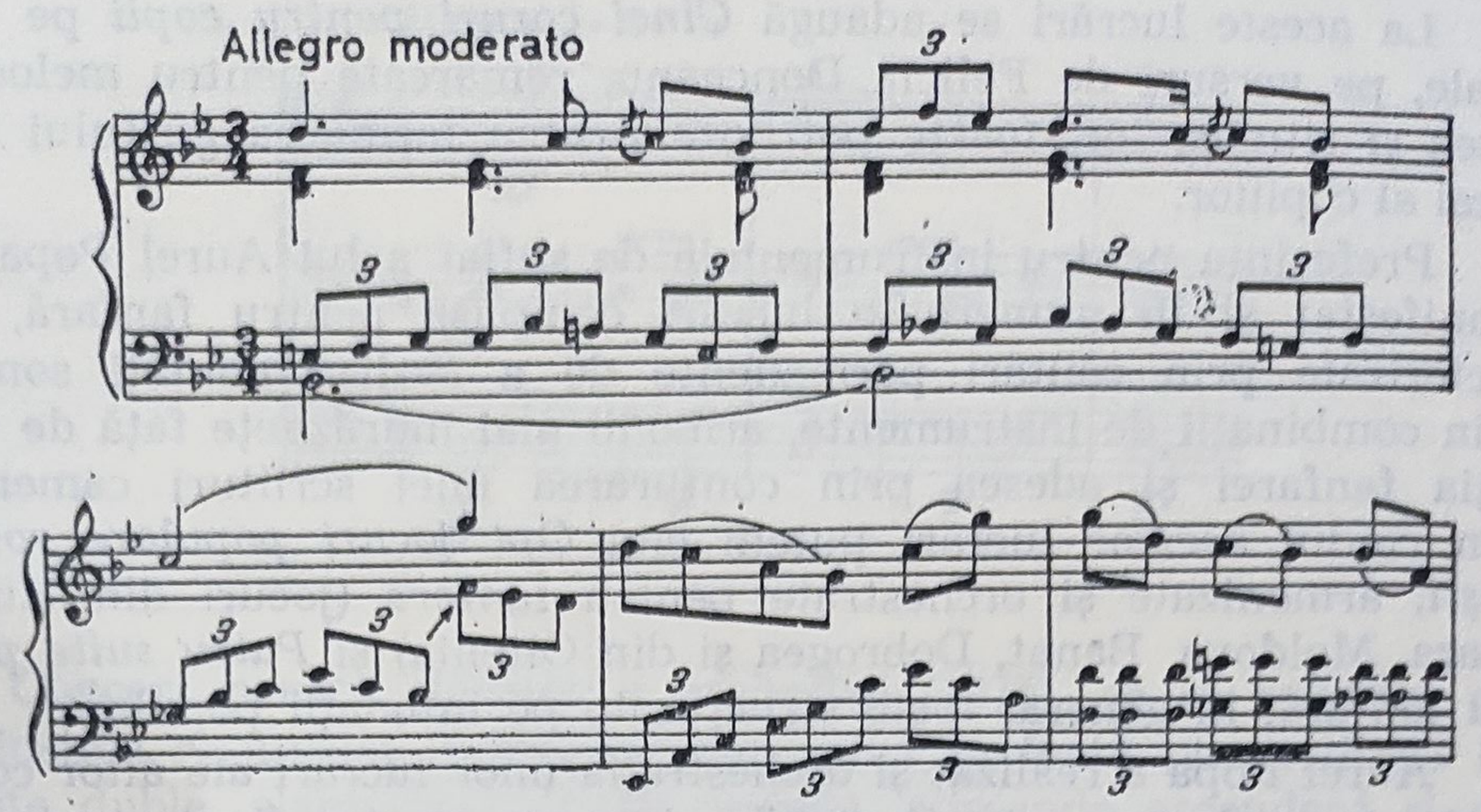
Preferința pentru instrumentele de suflat a lui Aurel Popa s-a manifestat și în numeroase lucrări compuse pentru fanfară, caracterizate prin căutări permanente de a realiza noutăți sonore, prin combinații de instrumente, armonii mai îndrăznețe față de tradiția fanfarei și adesea prin conturarea unei scrituri camerale. Din rîndul acestor lucrări putem cita *Opt jocuri populare românești*, armonizate și orchestrate pentru fanfară (jocuri din Hunedoara, Moldova, Banat, Dobrogea și din Oltenia) și *Patru suite pentru fanfară*, în general toate structurate pe intonații populare.

Aurel Popa a realizat și orchestrația unor lucrări ale altor compozitori, ca de exemplu *Cantabile și presto pentru flaut și pian* și *Impromptu concertant pentru vioară și pian* de George Enescu; *Preludiul nr. 4 pentru pian* de Debussy; *Albina, pentru vioară și pian* de Fr. Schubert, în care respectă cu strictețe, în transpunerea lor pentru orchestră, caracterul inițial al lucrărilor.

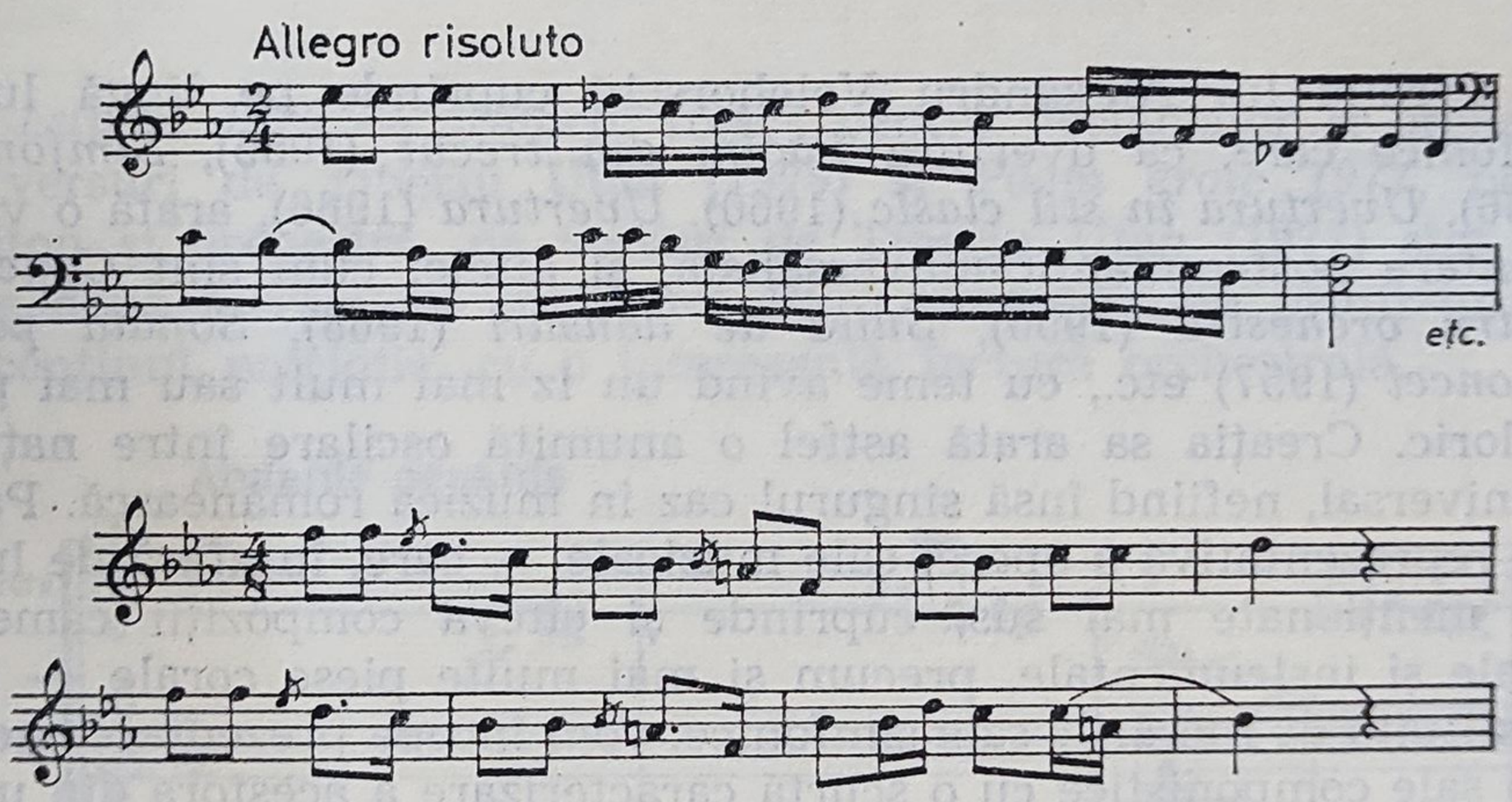
ALEXANDRU VELEHORSCHI (9.VI.1918)

Creația lui Alexandru Velehorschi cuprinde pe lîngă lucrări simfonice care, ca uvertura *Pagini din trecut* (1955), *Simfonietta* (1956), *Uvertura în stil clasic* (1960), *Uvertura* (1966), arată o vădită orientare post-romantic-universalistă, și altele, cum sînt *Concertul pentru orchestră* (1950), *Suita de dansuri* (1968), *Sonata pentru violoncel* (1957) etc., cu teme avînd un iz mai mult sau mai puțin folcloric. Creația sa arată astfel o anumită oscilare între național și universal, nefiind însă singurul caz în muzica românească. Partea mai reprezentativă a operei sale muzicale — care, în afară de lucrările menționate mai sus, cuprinde și cîteva compoziții camerale, vocale și instrumentale, precum și mai multe piese corale — fiind constituită de lucrările sale simfonice, vom începe prezentarea activității sale componistice cu o scurtă caracterizare a acestora din urmă.

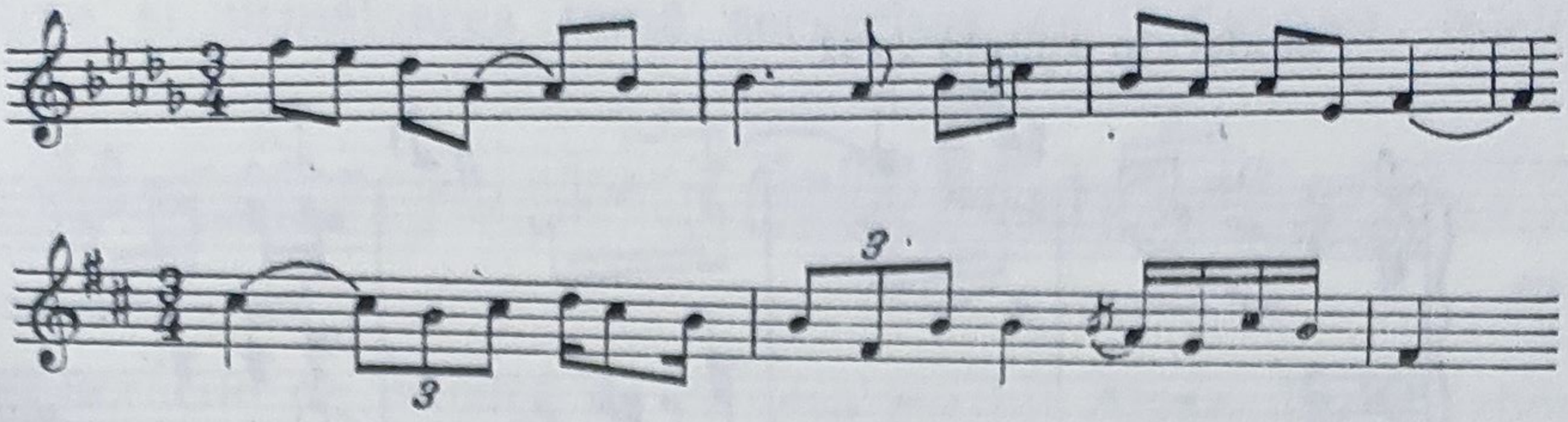
În ordine cronologică, prima lucrare mai amplă o constituie *Concertul pentru pian și orchestră*, ideea principală a primei părți — care urmează după o amplă introducere, pianul executînd o cadență — este inspirată din muzica populară.



O atmosferă oarecum autohtonă se degajă și din *Andantele* acestei lucrări. Și în acest caz, ca și în cazul altor lucrări ale lui Velehorschi, nu melodia este purtătoarea principală a expresiei, ci aceasta rezultă din combinația cu substrucțiunea ei armonico-contrapunctică. Inspirația populară o dovedesc în mod evident cele două teme ale *Finalului*, care au un caracter dansant.

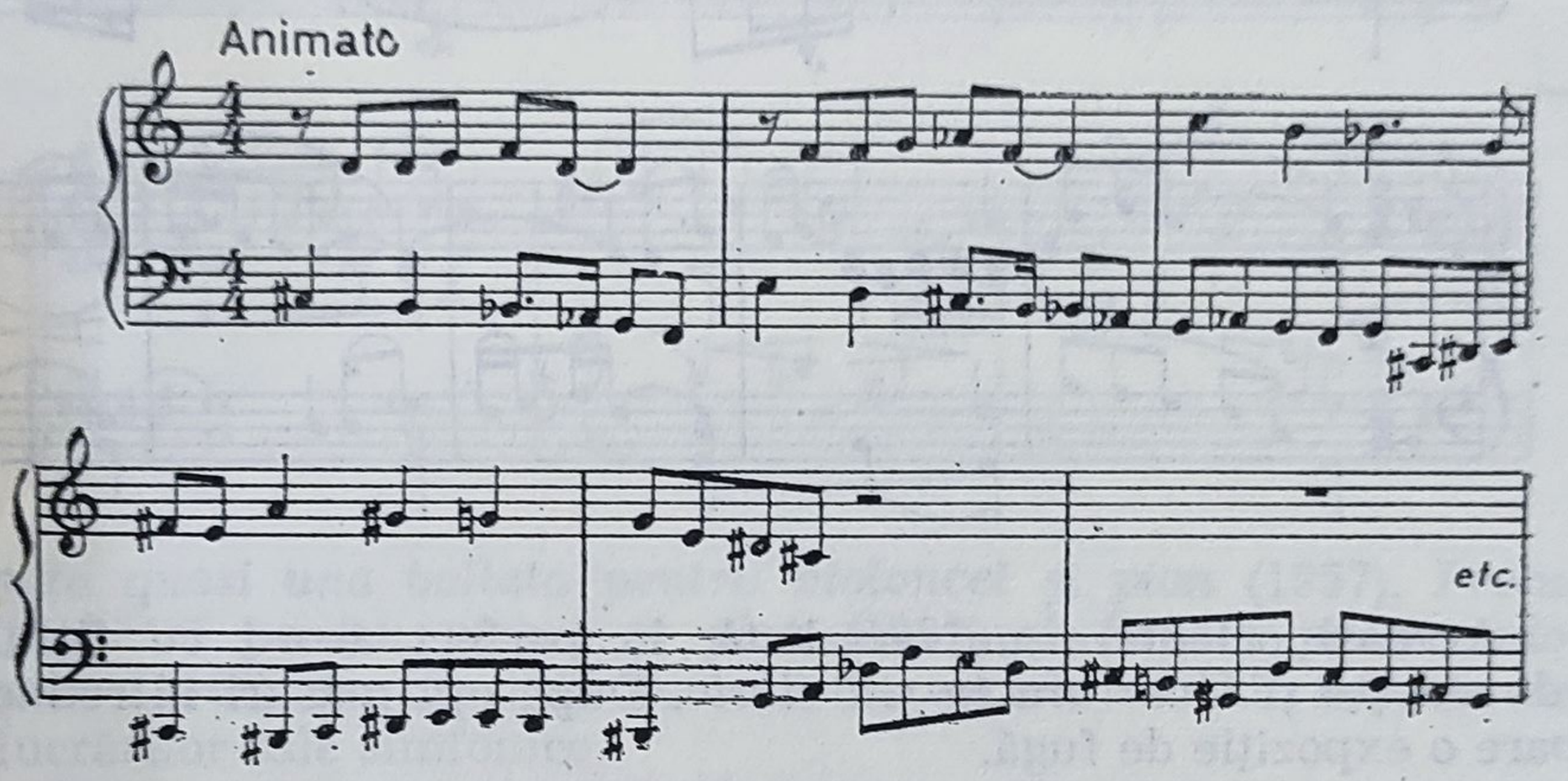


Deși lucrarea următoare, elegia pentru orchestră intitulată *Evocare* (1954), conține unele idei muzicale inventate în spiritul muzicii populare,

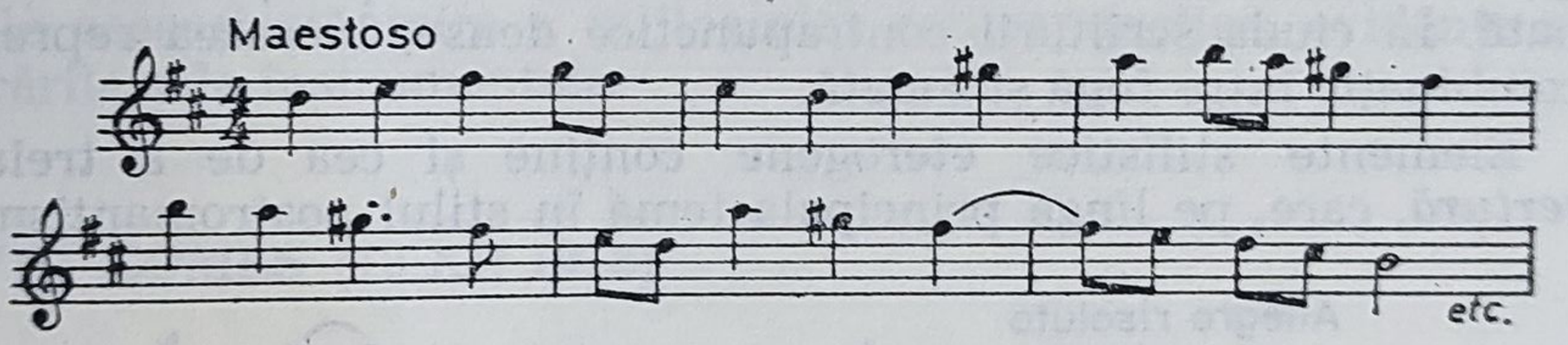


privită în întregimea ei, lucrarea înclină în mod precumpănitor spre titlul postromantic occidental.

Uvertura-fantezie, cu subtitlul de *Pagini din trecut,* este inspirată din cîntul al VII-lea al *Ţiganiadei* lui Ion Budai-Deleanu; versurile zugrăvind înfrîngerea armatei turceşti. Caracteristicile de stil ale celor două idei muzicale principale, prima

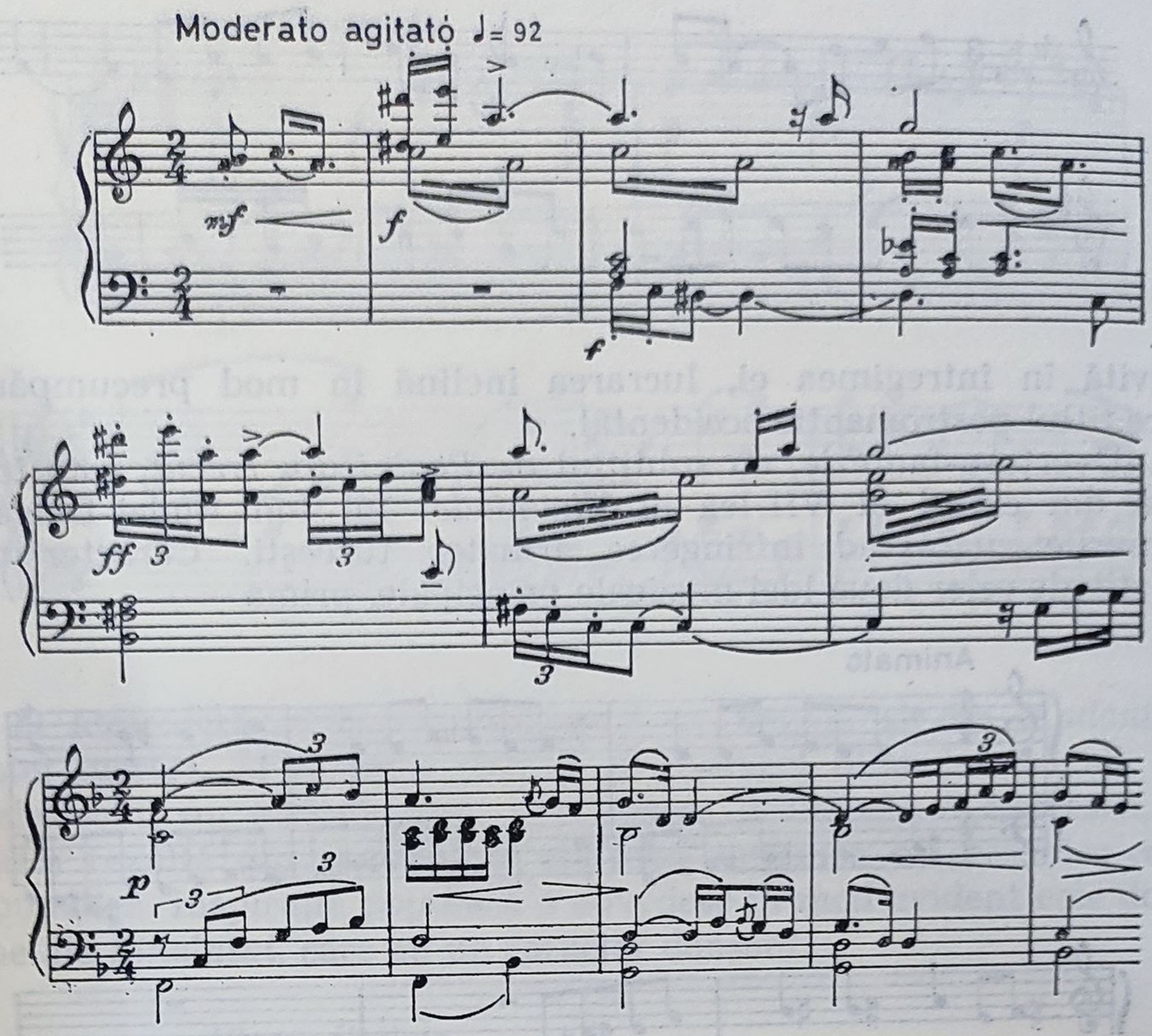


şi ultima, care apar în codă



sînt proprii întregii lucrări.

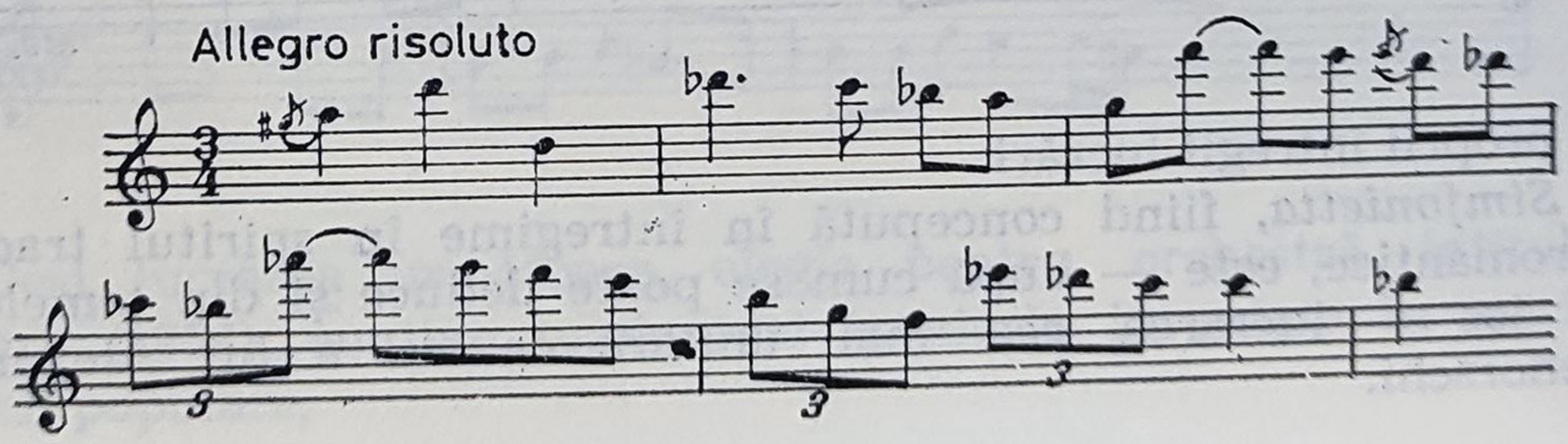
Simfonietta, fiind concepută în întregime în spiritul tradiţieĭ postromantice, este — după cum se poate deduce şi din temele de mai jos — lucrarea cea mai unitară ca stil a lui Alexandru Velehorschi.



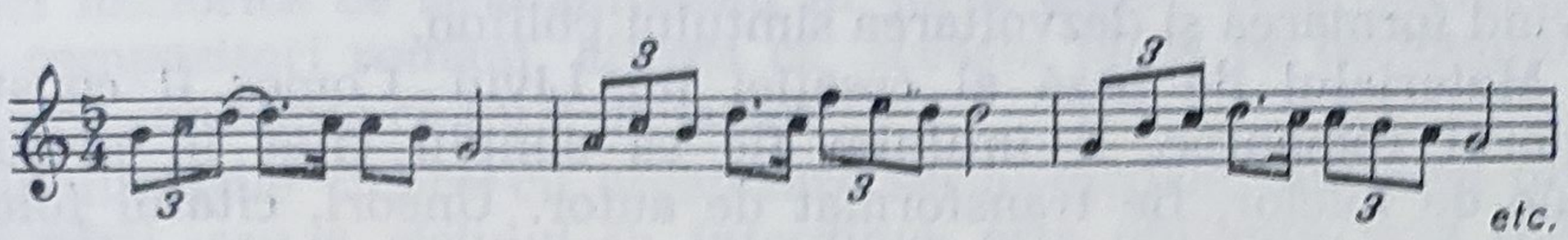
Aceeași orientare universalistă, în perfect acord cu titlul ei, o dovedește și *Uvertura în stil clasic*. După opt măsuri introductive apare o expoziție de fugă.

Expoziția nu este continuată însă în forma tradițională a unei fugi, divertismentele avînd mai mult structura punților din forma sonată. În ciuda scriiturii contrapunctice dense, lucrarea reprezintă o combinație între fugă și sonată.

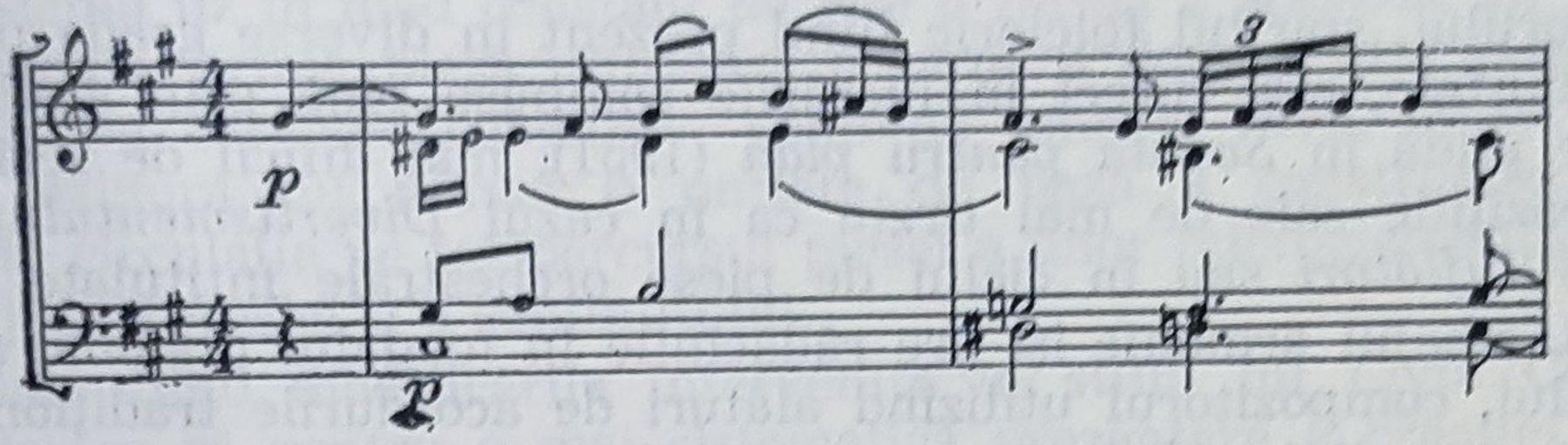
Elemente stilistice eterogene conține și cea de a treia sa *Uvertură*, care, pe lîngă principala temă în stilul postromantismului

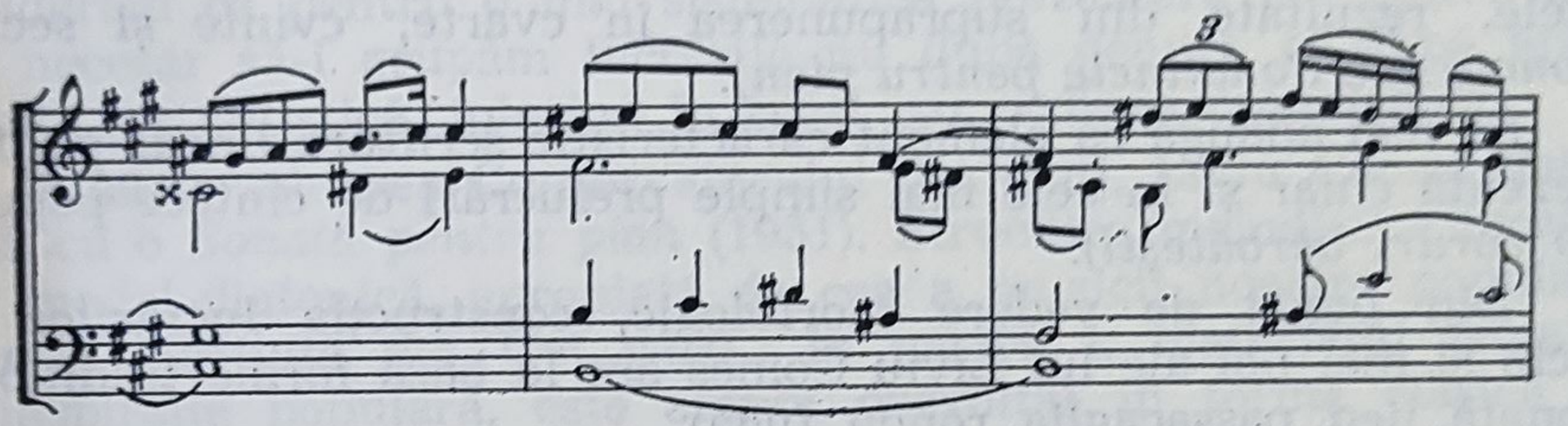


conține și următoarea temă secundară cu inflexiuni folclorice:



Lucrările de muzică de cameră ale lui Alexandru Velehorschi, un *Cvartet de coarde* (1948), cu mai evidente trăsături naționale,





Sonata quasi una ballata pentru violoncel și pian (1957), *Preludiu și fughettă pentru vioară și pian* (1959) și *Sonata pentru vioară și pian* (1963) nu prezintă deosebiri esențiale de stil față de acela al lucrărilor sale simfonice.

Fără a fi prea originale în privința modului de exprimare, piesele corale ale lui Velehorschi posedă calități melodice, dovedind și ele aceeași stăpînire a mijloacelor contrapunctice, evidente și în lucrările sale instrumentale.

LIVIU COMES (13.XII.1918)

Creația lui Liviu Comes arată predilecția compozitorului pentru muzica instrumentală de cameră și pentru muzica de cor. Aceste genuri reprezintă partea cea mai însemnată a operei sale muzicale, atît din punct de vedere numeric, cît și al realizării lor, tratarea camerală pare a fi o trăsătură aproape generală a lucrărilor sale. O parte a acestor compoziții se adresează copiilor, constituind un

gen în care obiectivul artistic se îmbină cu cel pedagogic, mai ales privind formarea și dezvoltarea simțului polifon.

Materialul de bază al creației lui Liviu Comes îl constituie folclorul românesc. Îl întîlnim fie ca simplu citat în prelucrări corale de folclor, fie transformat de autor. Uneori, citatul folcloric constituie doar punctul de plecare din care derivă materialul tematic al unor lucrări de forme ample, cum ar fi de pildă *Sonata pentru vioară și pian* sau *Balada pentru cor mixt.*

În majoritatea lucrărilor însă, întreaga muzică aparține compozitorului, spiritul folcloric fiind prezent în diverse grade de perceptibilitate, mai direct în lucrările compuse pînă prin anul 1965, ca de pildă în *Sonata pentru pian* (1951), mai dificil de sesizat în compozițiile sale de mai tîrziu ca în cazul *Divertismentului pentru 5 suflători* sau în ciclul de piese orchestrale intitulate *Salba.*

Limbajul armonic își are rădăcinile în modalul diatonic al folclorului, compozitorul utilizînd alături de acordurile tradiționale și altele, rezultate din suprapunerea în cvarte, cvinte și secunde *(Sonata* sau *Sonatinele pentru pian).*

Se mai adaugă ca element caracteristic scriitura linear-polifonă, prezentă chiar și în cele mai simple prelucrări de cîntece populare *(10 coruri bărbătești).*

Din punct de vedere morfologic, construcția lucrărilor mai vechi și mai noi ale lui Liviu Comes are la bază forme tradiționale (sonată, lied, passacaglia, rondo, fugă).

Realizarea unității unei lucrări prin dezvoltarea unui material tematic inițial, a unor motive sau celule, se poate întîlni pretutindeni, de la *Sonata pentru vioară și pian,* unde dezvoltarea materialului inițial se face după principiile Barocului, pînă la ciclul *Salba,* unde ea are loc pe principiul variației continue.

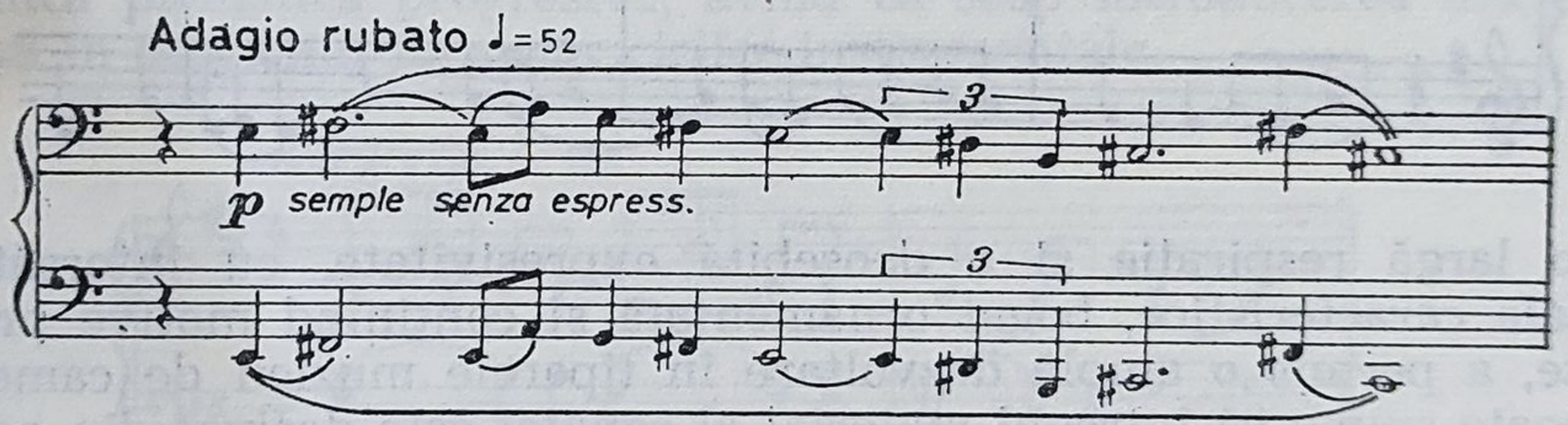
La un moment dat al evoluției sale componistice, Liviu Comes a simțit nevoia de a lărgi scările modale, prin includerea a încă patru scări ale gamei cromatice. Este cunoscut faptul că în muzica noastră populară există tipuri melodice care, datorită treptelor mobile, cuprind adeseori pînă la zece, unsprezece semitonuri, fără a modifica structura modală a acestor melodii. Numai că Liviu Comes a ținut să organizeze totalul cromatic după principiile serialismului dodecafonic, ceea ce, în ciuda includerii în structura melodică a temelor a unor microcelule de tip folcloric, a dus nu numai la o modificare a structurii modale, dar și a acelui iz popular pe care l-a urmărit bineînțeles compozitorul pînă la adoptarea serialismului. Aceasta nu înseamnă o scădere valorică a muzicii sale, ci doar un criteriu stilistic. Liviu Comes a reușit totuși să asigure muzicii sale o anumită notă autohtonă, în sensul în care

George Enescu, vorbind odată despre tendințele de stilizare a substanței folclorice ce se manifestau în jurul anilor 1930, în lucrările unor compozitori români, afirma că, aceasta făcea pe occidentali să spună că „Se simte că nu e de la noi“ [1].

În lucrările ciclice cu organizare serial-modală, unitatea diverselor părți, sau a ciclului în întregime, este obținută prin menținerea unei serii unice sau a unei anumite forme a seriei. Astfel, lucrări ca *Trei pasteluri*, *Sonata pentru clarinet*, sau *Cu fruntea răzimată-n cer* sînt construite pe o singură serie, diferitele lor părți făcînd uz în mod constant de cîte o formă a acesteia. În ciclul *Anotimpuri*, prima piesă utilizează o serie, a doua o altă serie, iar a treia, cu caracter conclusiv, combină ambele serii. Acest procedeu asigură nu numai o unitate de bază a construcției, dar permite circulația pe tot parcursul piesei a unor microelemente puse în slujba expresiei și a conținutului.

Date fiind modificările intervenite în stilul lui Liviu Comes, considerăm că pentru o mai sistematică prezentare a creației sale, este necesar să-i grupăm lucrările nu după genuri, ci după apartenența lor stilistică, folosind în acest caz ordinea cronologică.

După terminarea Conservatorului din Cluj, Liviu Comes debutează cu o *Sonată pentru pian* (1951). Structura melodică a lucrării este modal-diatonică, apropiată de cea a muzicii noastre populare. Ea este alcătuită din trei părți : în partea I, materialul tematic, de inspirație populară, este amplu dezvoltat în forma clasică de sonată ; partea a II-a, *Melopee*, are caracterul unui recitativ melodic popular la unison :

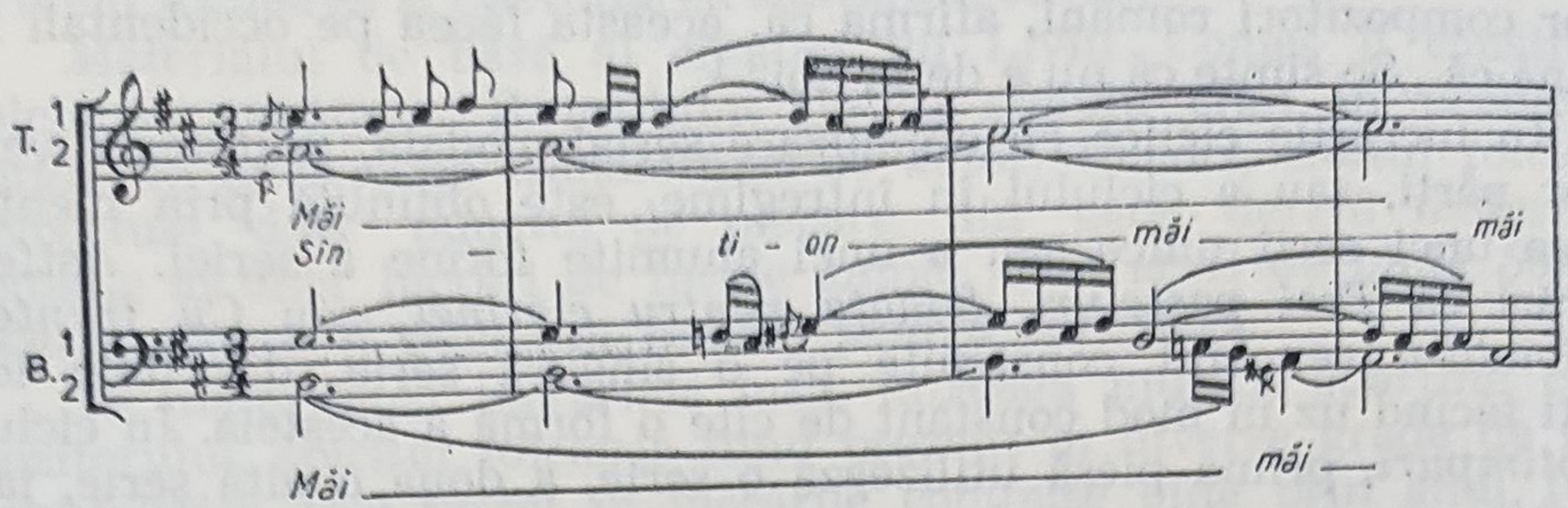


partea a III-a, în formă de rondo, aduce atmosfera dansurilor populare. De la această lucrare de început, creația de cameră a lui Liviu Comes a avut o firească evoluție, *Sonata pentru pian* rămînînd un punct de plecare, în care sînt prezente trăsături stilistice și idei, dezvoltate și valorificate ulterior.

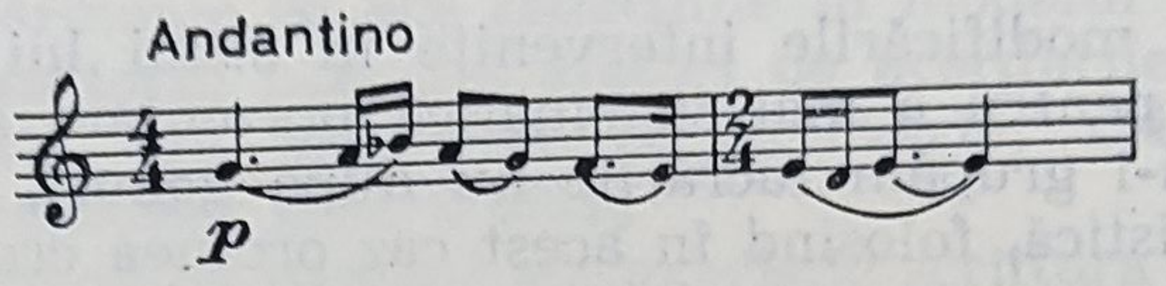
---

[1] Inst. de Istoria Artei, *George Enescu*, pag. 42.

Cîntece și jocuri (10 piese pentru pian) — 1952 — utilizează un material folcloric citat, stilizat sau creat de autor.

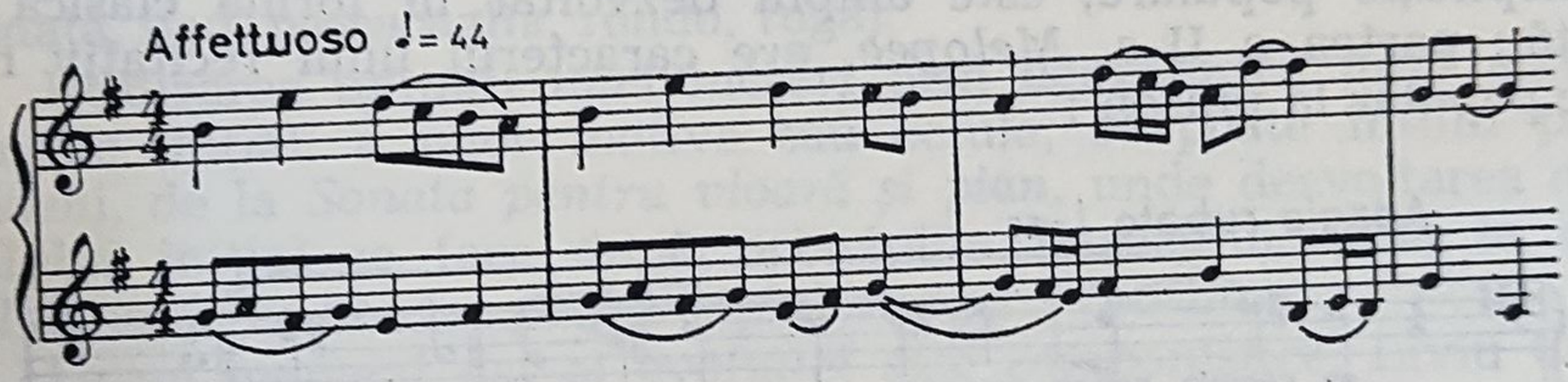


Urmează apoi *10 coruri bărbătești* (1953), lucrare ce cuprinde coruri polifone la 4 voci bărbătești pe melodii populare din regiunea Cluj.



Sonata pentru vioară și pian (1954), în 2 părți, se inspiră dintr-un cîntec popular străvechi.

Melodia cîntecului



de o largă respirație și o deosebită expresivitate, cu întorsături modale caracteristice, bogat ornamentată și conținînd motive pregnante, a permis o amplă dezvoltare în tiparele muzicii de cameră. Se poate spune că întregul material al sonatei este derivat din acest cîntec care se aude la început și la sfîrșit în forma sa originală, între apariția și reapariția ei desfășurîndu-se în mod organic construcția sonatei.

Lucrarea are două părți : o primă parte, *Largo molto espressivo* în formă de lied, unde este subliniat caracterul liric contemplativ al cîntecului, evocînd poezia plaiurilor noastre, și o a doua parte, *Allegro molto moderato*, concepută cu un caracter viguros, exploatîndu-i, în cursul desfășurării piesei, noi valențe temelor. La sfîrșitul

părţii a doua apare din nou cîntecul, încheind sonata în aceeaşi atmosferă de lirism în care a început.

Cu tot caracterul predominant de rubato, prezent pe parcursul întregii lucrări, materialul melodic care stă la baza sonatei sugerează o atmosferă preclasică, amplificată de autor printr-o tratare de preferinţă contrapunctică, cu numeroase momente imitative şi cu intercalarea unui fugato în mijlocul părţii a doua.

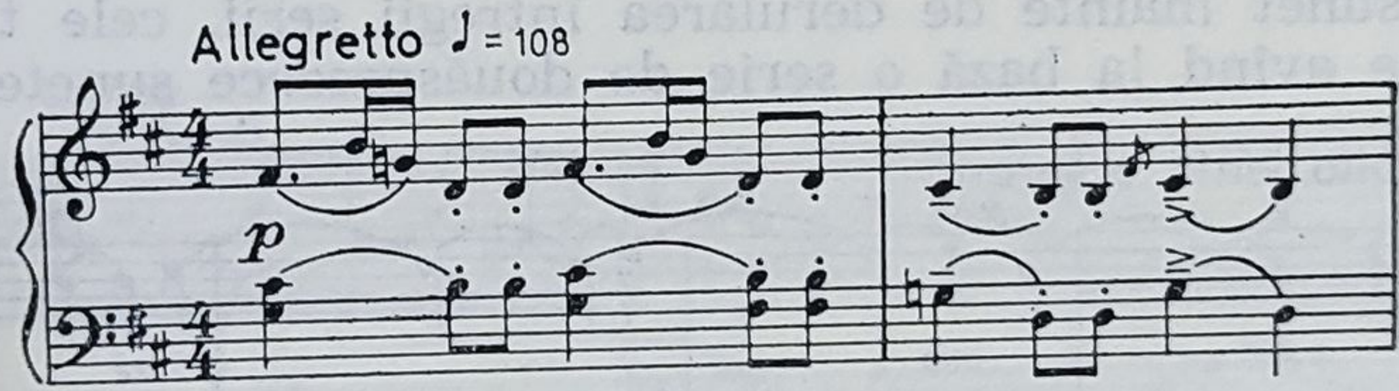
Balada pentru cor mixt (1955) este o lucrare *à cappella*, de mai mare amploare. Scrisă pe versurile populare ale unei balade ardelenești, conţinutul literar şi muzical al lucrării provine din diferite variante populare ale acestei balade. Un motiv de o deosebită expresivitate al uneia dintre variante a permis dezvoltarea întregului material al baladei, construită în formă de sonată.

Coruri mixte la 3 şi 4 voci (1956—1966), cîntece patriotice şi prelucrări de cîntece populare pentru corurile de amatori, publicate în diferite colecţii.

Miniaturi pentru pian (1959), 43 de piese mici destinate pianiştilor începători, în care diferite melodii populare sînt tratate polifon la 2 şi 3 voci.

Lucrarea *Cîntece pentru copii la unison şi la două voci* a fost elaborată în anii 1959—1960. Autorul a urmărit, în afară de scopul îmbogăţirii repertoriului preşcolarilor şi al şcolarilor din primele clase elementare, şi elaborarea unei metode pentru introducerea copiilor în cîntatul polifon.

Deşi compusă după adoptarea de către Liviu Comes a tehnicii seriale, următoarea lucrare, *4 Sonatine pentru pian* (1956), este inspirată din sfera de intonaţii populare şi imagini a copiilor, cu o tehnică pianistică progresivă, avînd ca scop introducerea micilor pianişti în domeniul formelor ciclice instrumentale.

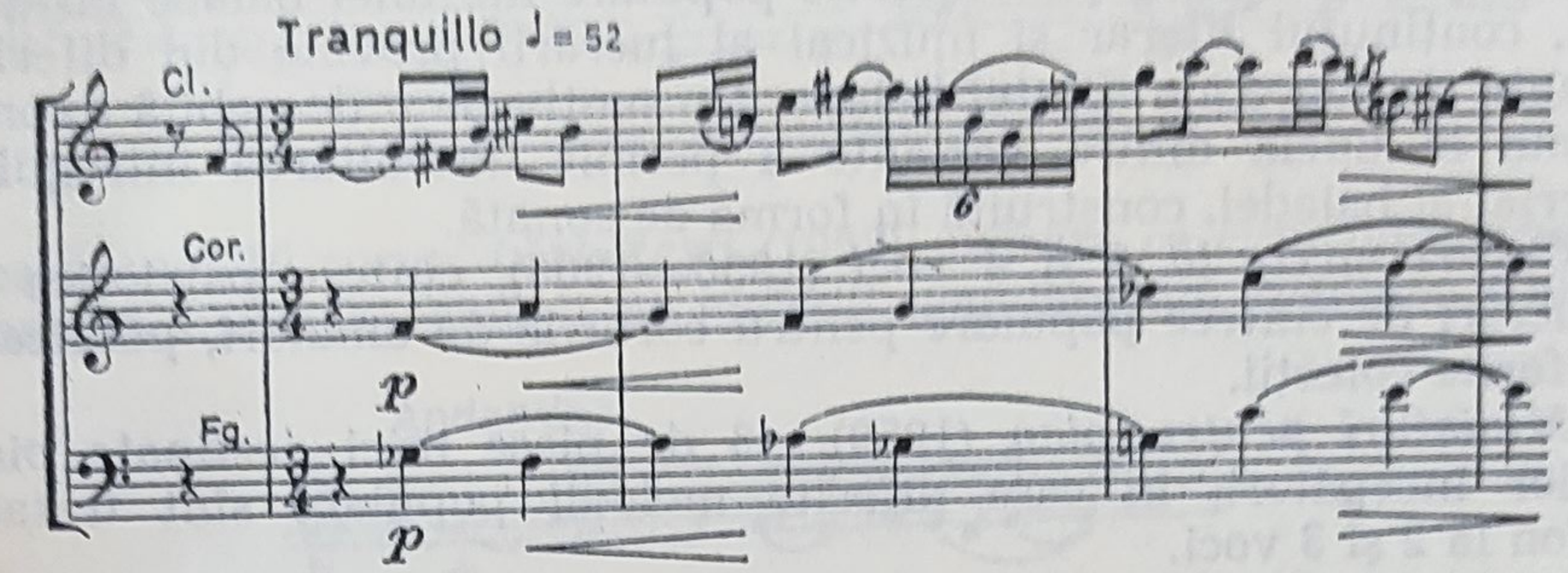


Suită haiducească (1964), compusă din 4 părţi : I. „Obidă", II. „Răscoala", III. „Despărţirea", IV. „Joc haiducesc", este extrasă din *Poemul Eliberării*, scris la aniversarea a 20 de ani de la Eliberare.

Concepută în spirit popular şi într-un stil accesibil, lucrarea cuprinde imagini din trecutul de luptă al poporului nostru pentru libertate.

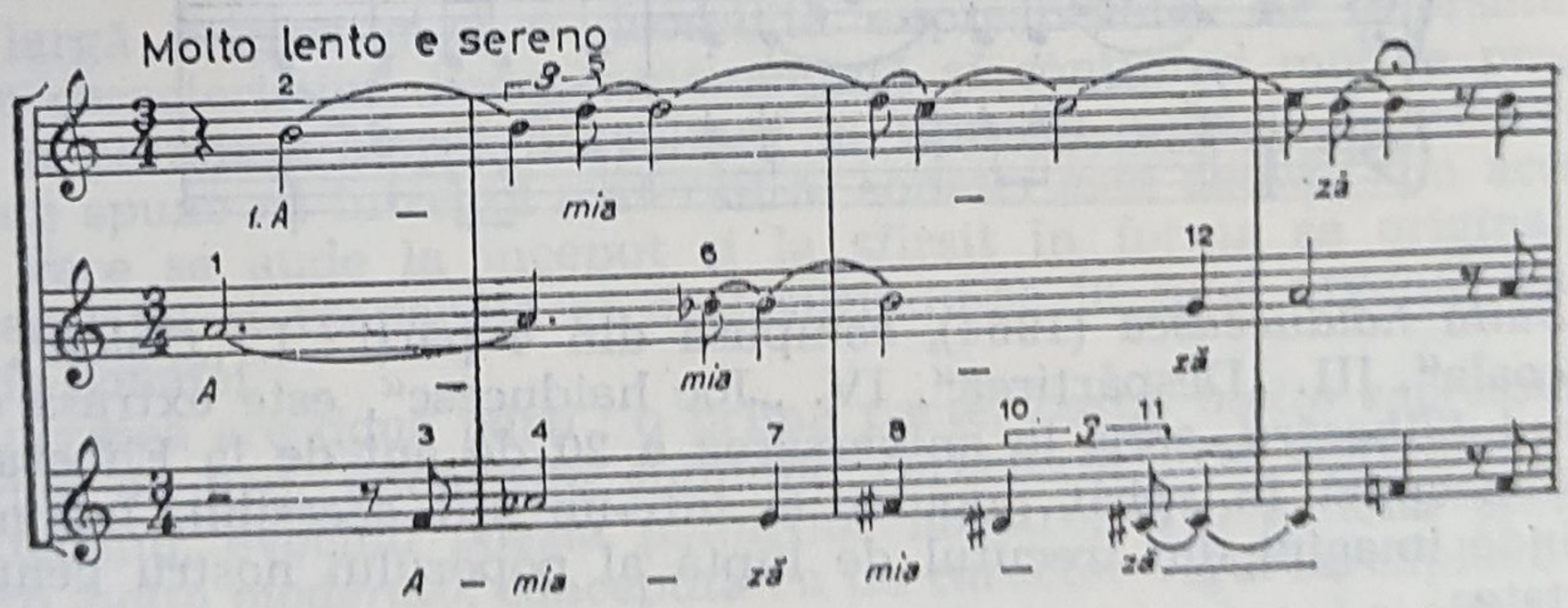
Divertismentul pentru orchestră de coarde (1961) marchează trecerea de la stilul strict diatonic al lui Liviu Comes, la unul în care cromatismelor le revine un rol tot mai însemnat. Lucrarea este alcătuită din 4 părţi, în tiparele tradiţionale, avînd la bază un material de inspiraţie folclorică tratat într-un limbaj modal cromatizat.

Un alt *Divertisment*, compus în 1964, pentru cvintet de suflători în trei părţi, este prima lucrare organizată serial



şi ca atare, din cauzele amintite în cursul acestui studiu, deosebit ca stil de acela al lucrărilor precedente, caracterizate printr-o structură predominant modal-diatonică.

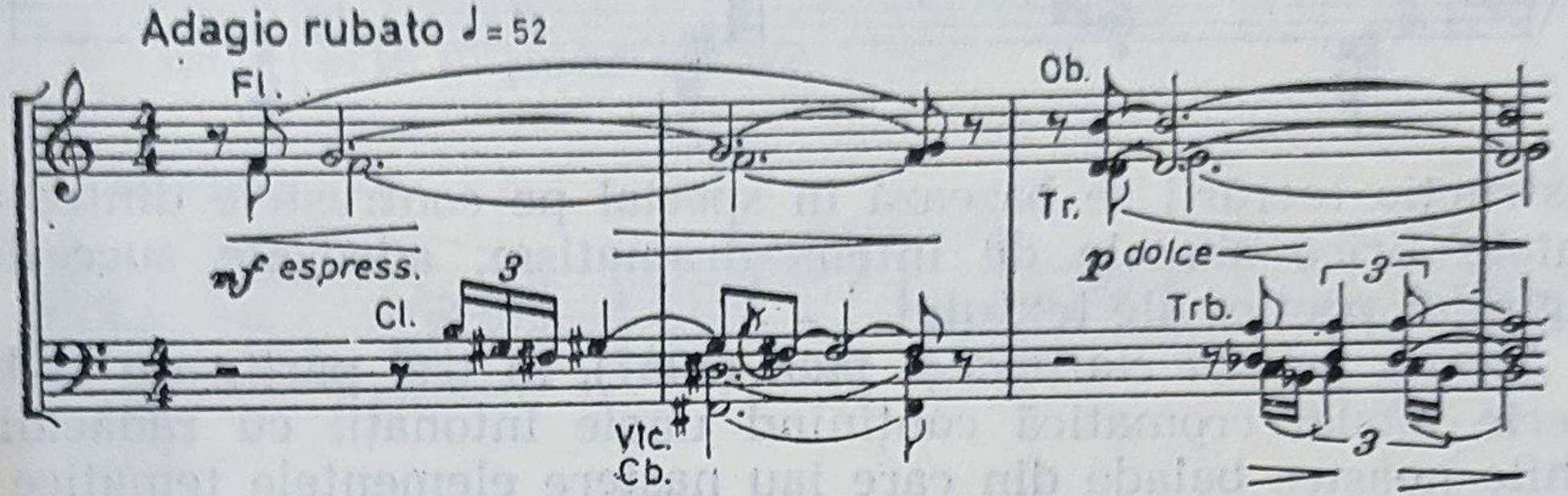
Poeziile lui George Lesnea : *Lacul, Pe munte* şi *Asfinţit* constituie suportul literar al ciclului madrigale pentru cor de femei, care a fost compus în anul 1964, intitulat *Trei pasteluri*. Scriitura corală, prin excelenţă polifonă, afirmă o certă filiaţie cu madrigalul renascentist. Aceasta, bineînţeles, doar ca punct de plecare. Tehnica utilizată în această lucrare este cea serial-dodecafonică nu în sensul ei strict ortodox, ci cu o oarecare libertate în privinţa repetării a cîte unui sunet înainte de derularea întregii serii, cele trei piese componente avînd la bază o serie de douăsprezece sunete,

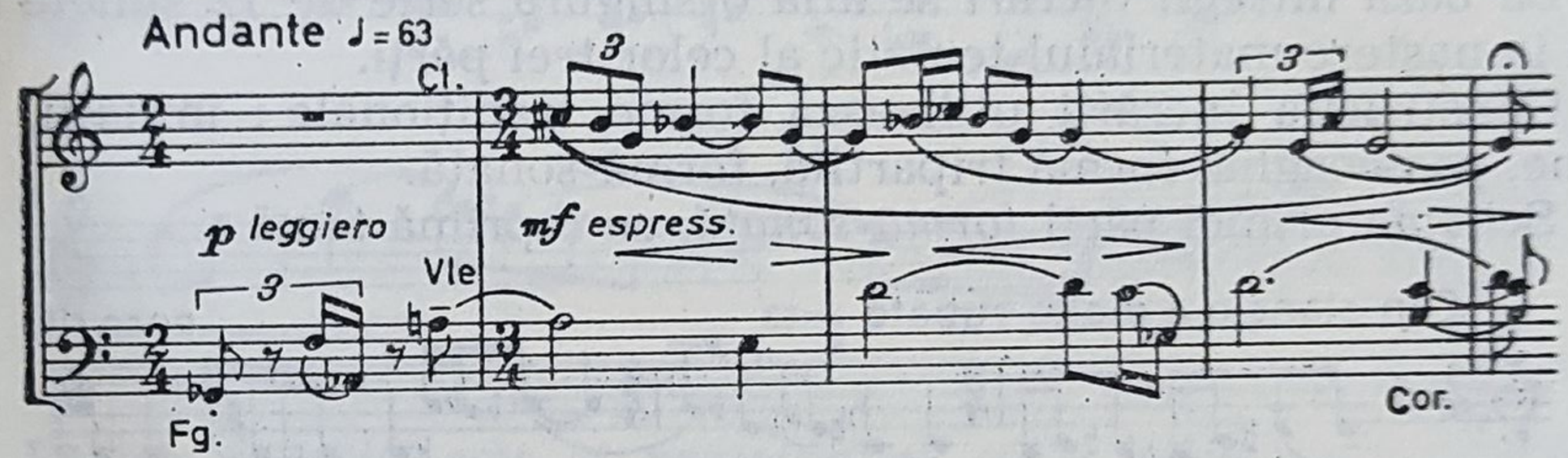


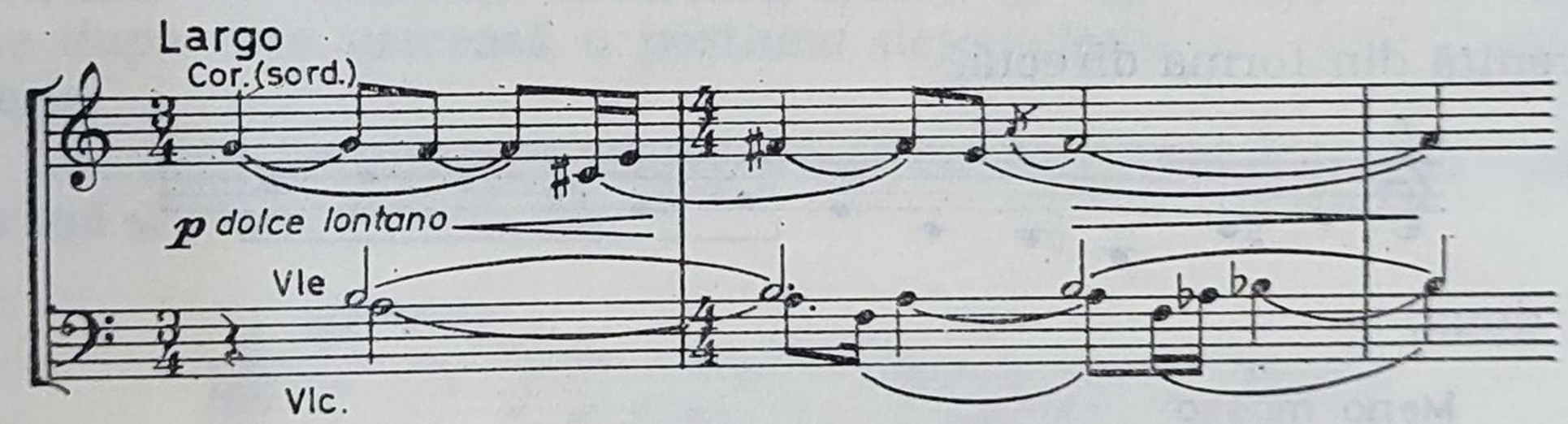
ca sursă unică a întregului material sonor melodic şi armonic.

Trăsăturii polifone, de un linearism sever, i-au fost adăugate pe alocuri și unele efecte coloristice, obținute prin mirajul sunetelor cîntate cu cele vorbite și șoptite, sau cu unele consoane articulate și subliniate în diferite modalități.

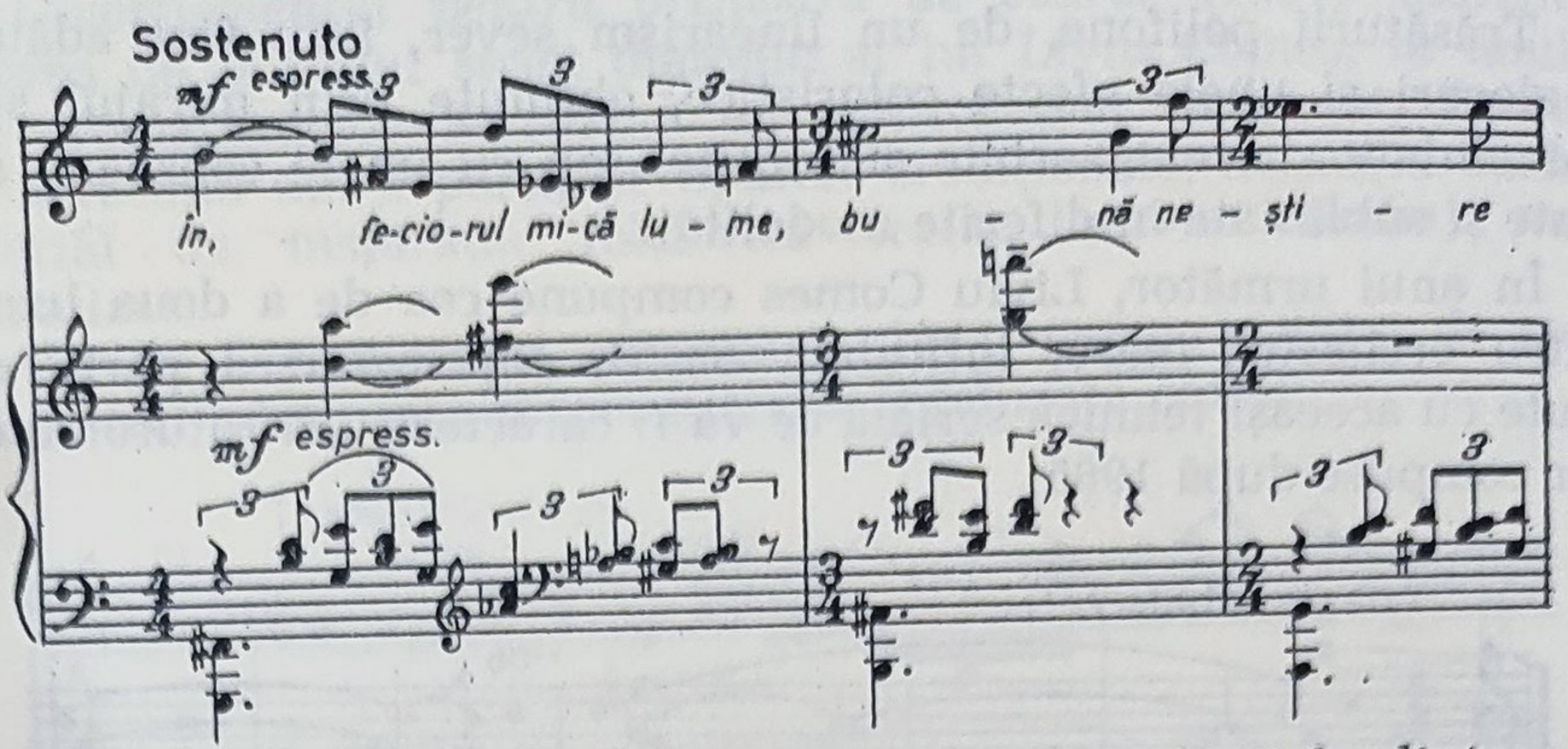
În anul următor, Liviu Comes compune cea de a doua lucrare pentru orchestră mare, intitulată *Salbă*, cuprinzînd 4 părți, concepute cu aceeași tehnică serială ce va fi caracteristică tuturor lucrărilor compuse după 1965.







Tot în 1965 a fost compus și ciclul de 4 poeme pe versuri de Mihai Beniuc *Cu fruntea răzimată-n cer*, pentru bariton și orchestră, utilizînd un limbaj intens cromatizat, cu o organizare serială, avînd la bază o singură serie.



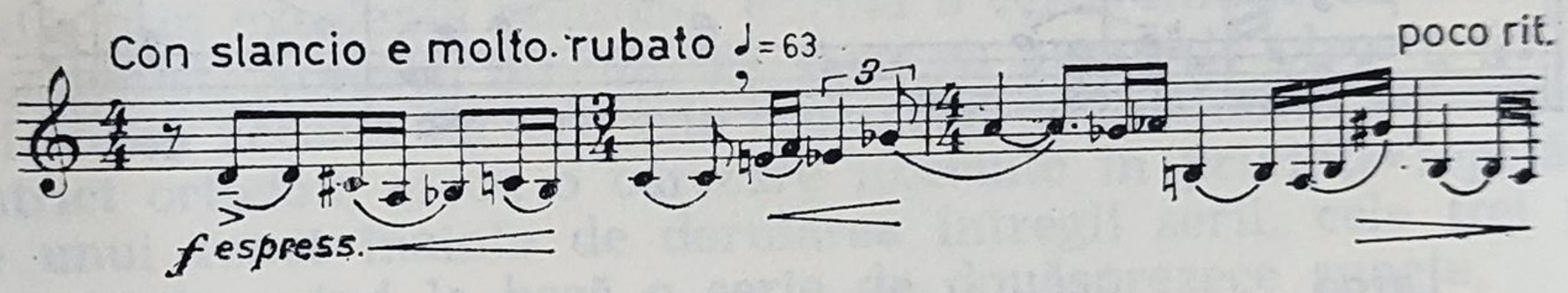
Construcția lucrării se bazează în special pe contrastele dintre momentele lirice și cele de intens dramatism, adecvate succesiunii imaginilor poetice ale textului.

Sonata pentru clarinet și pian (1967), în trei părți, are la bază o serie modal cromatică conținînd unele intonații cu rădăcini în vechile noastre balade din care iau naștere elementele tematice ale lucrării, dezvoltate în tiparele tradiționale.

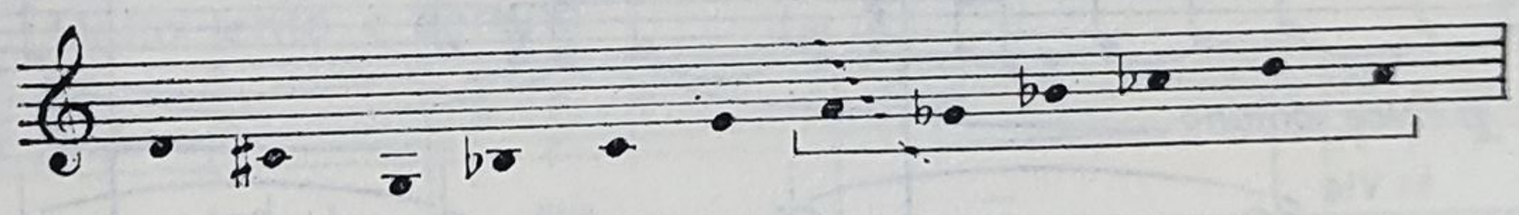
La baza întregii lucrări se află o singură serie de 12 sunete din care ia naștere materialul tematic al celor trei părți.

Construcția lucrării utilizează forme tradiționale : imitații, canoane, passacaglia, formă tripartită, formă-sonată.

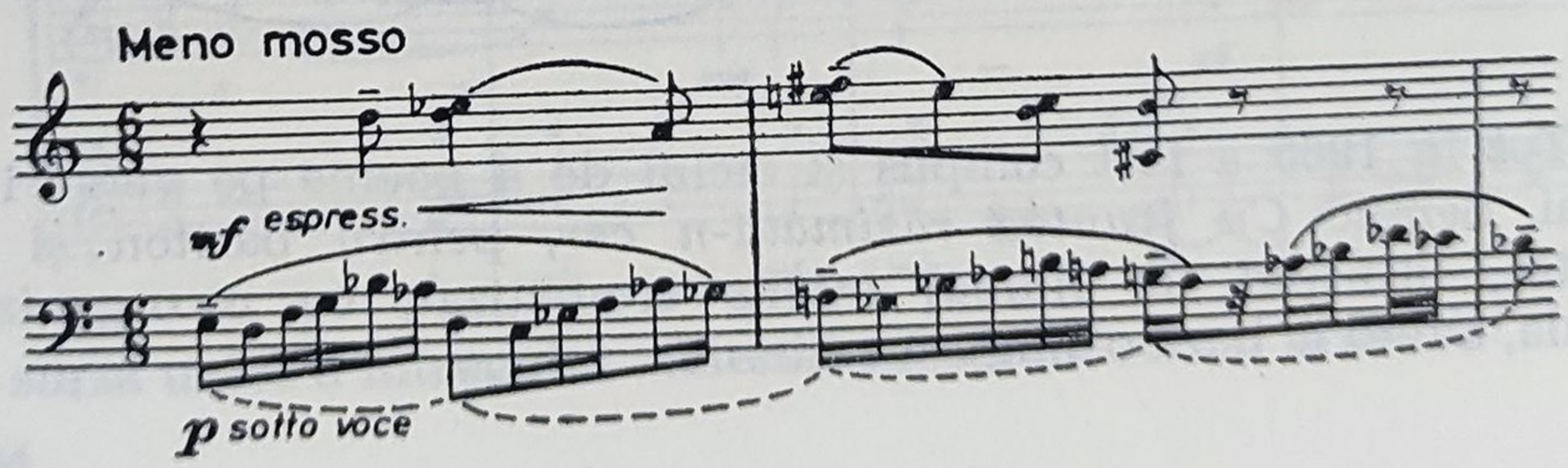
Schema primei părți *formă-sonată*, cu o primă temă



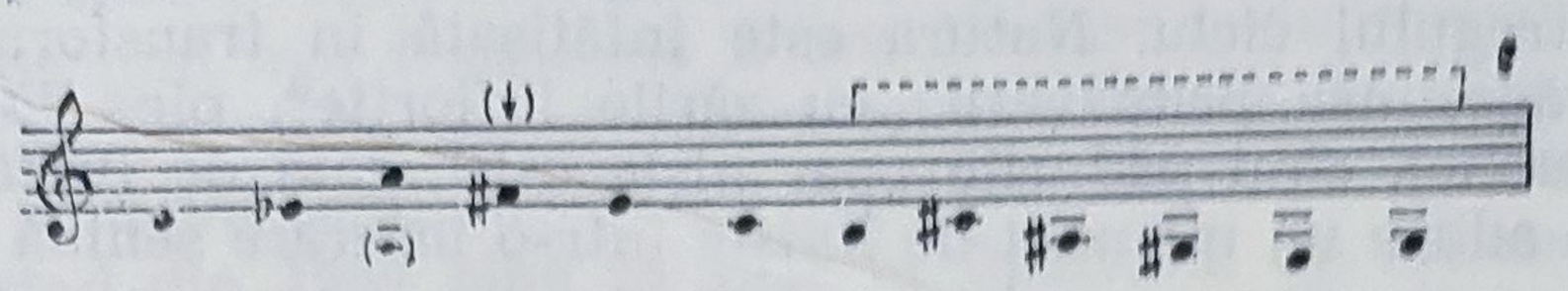
provenită din forma directă,



și a doua,

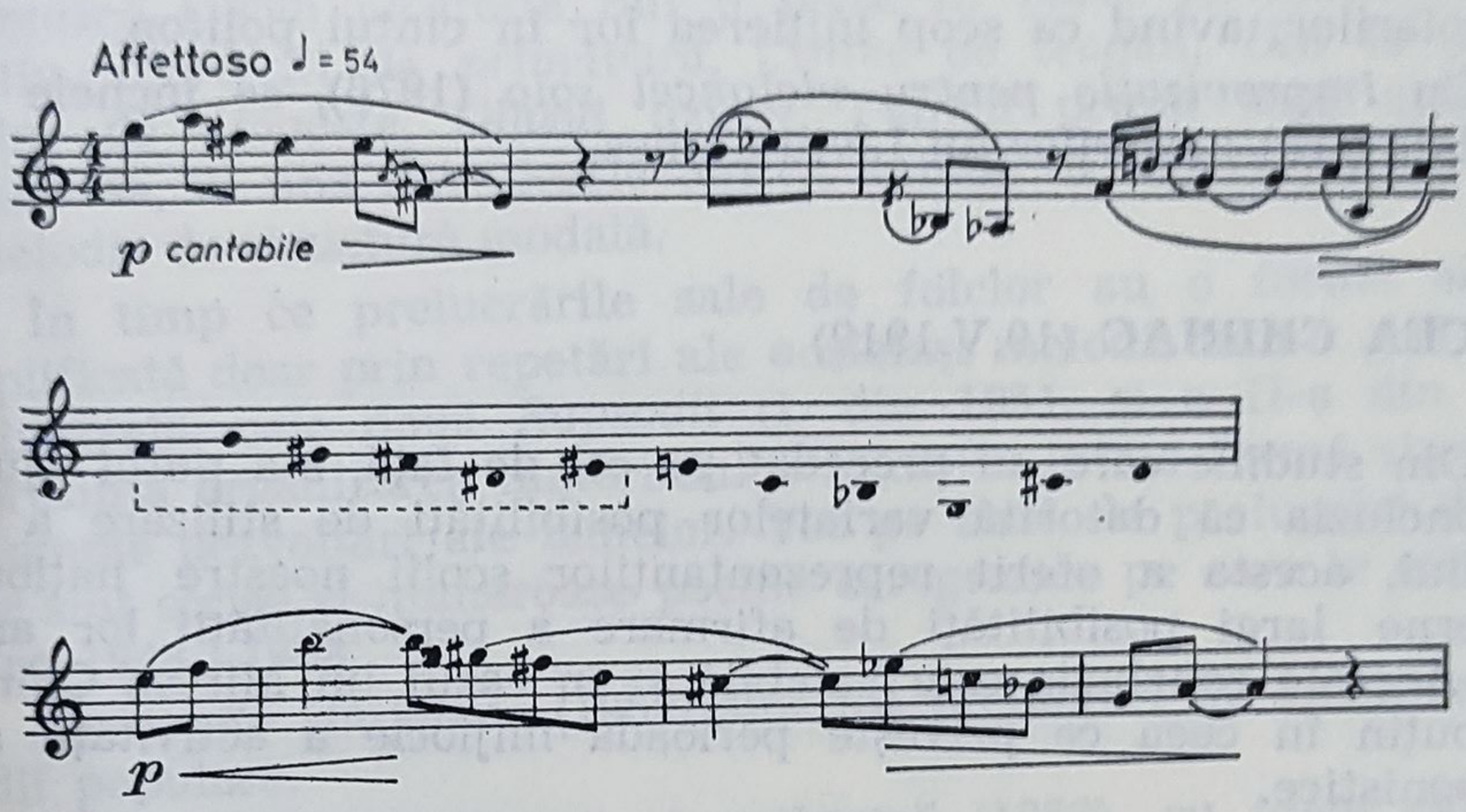


din forma inversă a seriei



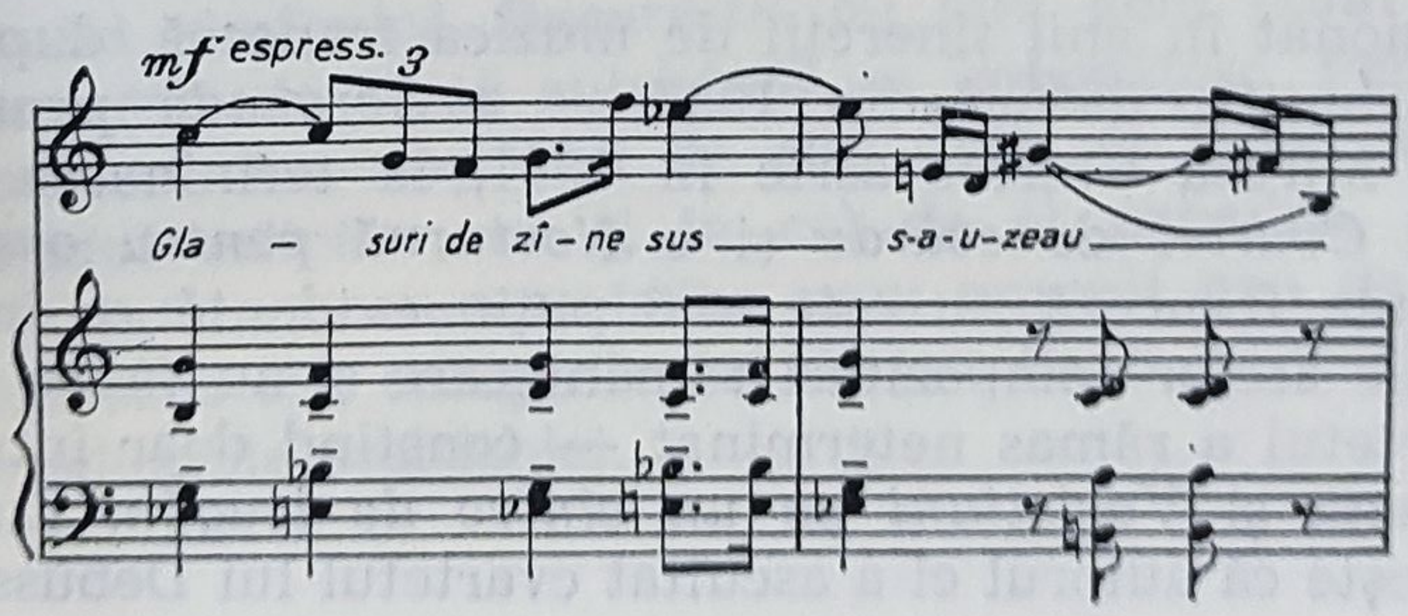
avînd o expoziție, o tratare, o repriză în oglindă și o codă.

Partea a doua : forma *A* — *B*, în care *A* cuprinde două idei : prima din forma recurentă și a doua din forma inversă a seriei — iar *B* este o parte mijlocie contrastantă.



Partea a treia este o passacaglia, cu o porțiune ascendentă construită pe recurența inversării seriei, și care duce la o culminație după care urmează o porțiune descendentă pe forma inversă a seriei.

Lucrarea *Anotimpuri* (1968) constă din trei lieduri pentru mezzosoprană și pian : *Primăvara*,



Cînd fînul cosit și *Anotimpuri* de Magda Isanos. Ultima poezie dă titlul întregului ciclu. Natura este înfățișată în transformarea ei, de la frăgezimea primăverii „cu zările înflorite", pînă la maturitatea toamnei, cînd pădurile „par niște oști" gata de luptă. Liedul al doilea aduce un moment de liniște într-o înserare senină de vară.

Compozitorul ilustrează imaginile poetice utilizînd totalul cromatic organizat serial. Primele două lieduri sînt construite, fiecare, pe cîte o serie de douăsprezece sunete, iar ultimul realizează o sinteză a celor două serii.

Liviu Comes a îmbogățit în anul 1971 repertoriul coral cu o lucrare intitulată *Ghicitori*, conținînd piese corale scurte, destinate preșcolarilor, avînd ca scop inițierea lor în cîntul polifon.

Cu *Improvizație pentru violoncel solo* (1976), se încheie deocamdată șirul lucrărilor lui Liviu Comes.

MIRCEA CHIRIAC (19.V.1919)

Din studiile care au precedat pe cel de față, s-a putut ajunge la concluzia că datorită variatelor posibilități de stilizare a folclorului, acesta a oferit reprezentanților școlii noastre naționale moderne largi posibilități de afirmare a personalității lor artistice. Această concluzie este valabilă și în cazul lui Mircea Chiriac, cel puțin în ceea ce privește perioada mijlocie a activității sale componistice.

Cu toate că pe vremea cînd Mircea Chiriac își făcea debutul de compozitor, școala noastră națională prin opera făuritorilor ei se afirmase deja victorios, tînărul muzician născut și crescut în București, nu a putut adera la principiile ei estetice decît după ce în calitate de cercetător științific al Institutului de folclor a cunoscut mai temeinic muzica populară de autentică sursă țărănească.

Impresionat în anii tinereții de muzica franceză, după o primă încercare izbutită, datînd din 1937 — o *Serenadă pentru vioară și pian* — Mircea Chiriac scrie în 1941, la terminarea conservatorului, un *Cvartet de coarde* și o *Nocturnă pentru orchestră*, în care influența franceză nu este mai puțin evidentă ca în lucrările de debut ale acelor compozitori români care și-au făcut studiile la Paris. Cvartetul a rămas neterminat — constînd doar într-un *Allegro de sonată* și *Variațiuni pe un cîntec de leagăn*. Lucrarea — care dovedește că autorul ei a ascultat cvartetul lui Debussy nu fără

folos este — deşi nelipsită de calităţi melodice şi de construcţie — interesantă mai ales ca document, marcînd punctul de plecare al activităţii sale componistice.

Un parfum mai franţuzesc îl are *Nocturna*, nu numai datorită melodiei şi armoniei, dar şi orchestraţiei colorate, în care sînt exploatate timbrele individuale ale instrumentelor de suflat.

Lucrînd din 1949 pînă în 1953 la Institutul de folclor, Mircea Chiriac are revelaţia muzicii populare. Din 1949 datează prima sa prelucrare de muzică populară pentru orchestră, o *Chindie*, după care mai urmează încă o seamă de astfel de prelucrări.

Contactul mai apropiat cu folclorul nu a rămas fără influenţă asupra gîndirii sale muzicale, ceea ce se poate constata din *Suita tinerească* (1950) alcătuită din 6 piese în parte cu caracter descriptiv : *Zori, Zi de primăvară, Cîntec de leagăn, Hai la şcoală, Cîntec de dragoste, Glasul uzinei*. Pentru prima oară apare în muzica sa, în una din piesele *Suitei*, anume în *Cîntecul de leagăn*, o melodie de structură modală.

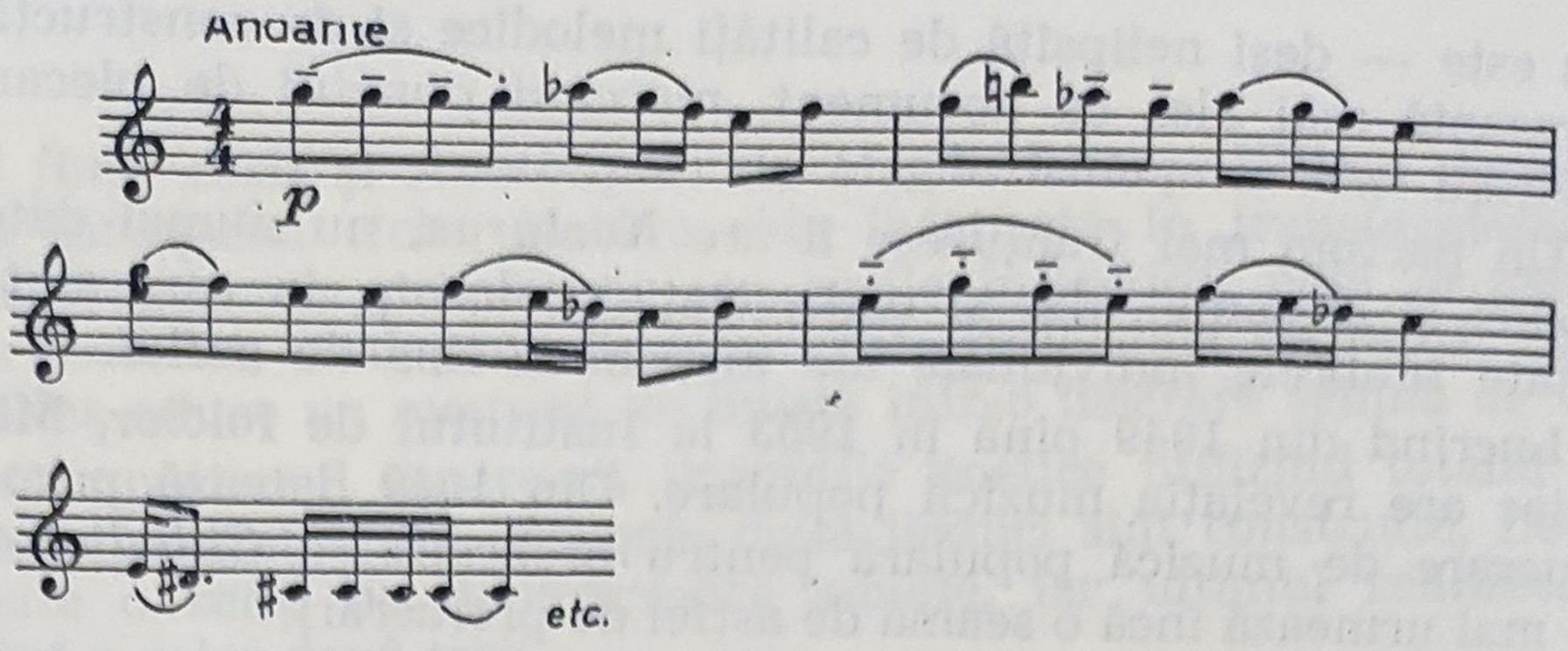
În timp ce prelucrările sale de folclor au o formă simplă, amplificată doar prin repetări ale aceleiaşi melodii într-o altă haină orchestrală, cele două *Rapsodii* (I, din 1951, şi a II-a din 1955) reprezintă organizarea materialului folcloric într-o formă simfonică cu ample dezvoltări ale temelor. Tot pe bază de prelucrări de folclor sînt scrise şi numeroase poeme coregrafice pe care le compune între 1948—1968.

Dansurile simfonice (1952) sînt tot prelucrări de autentice melodii populare.

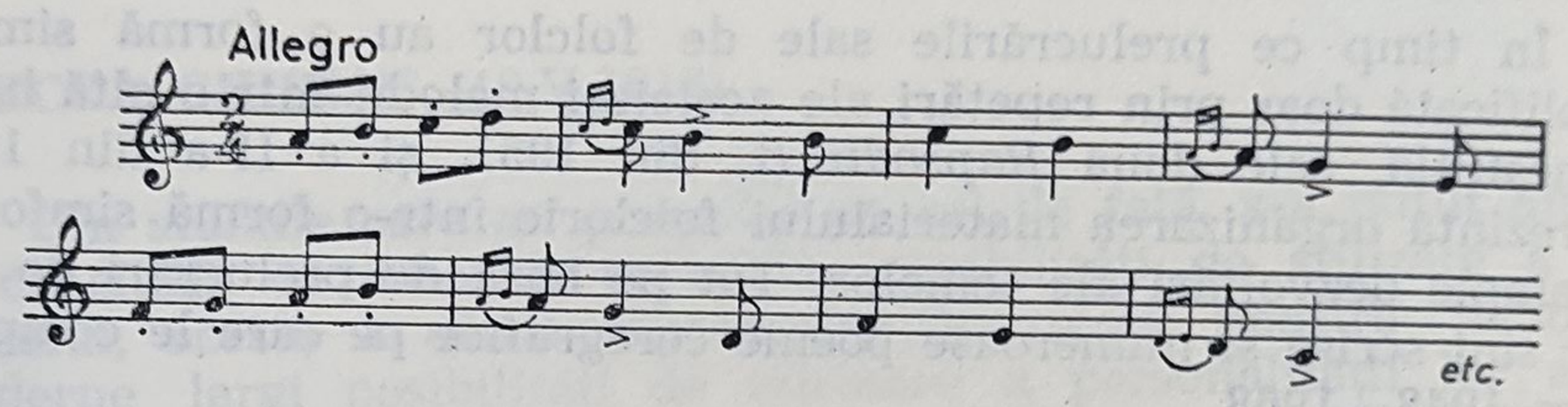
Poemul pentru vioară şi orchestră (1953), cu toate calităţile sale melodice, este mai puţin semnificativ pentru drumul creator al lui Mircea Chiriac, constituind o reminiscenţă a orientării franceze de la începutul carierei sale.

Uvertura festivă pare a fi, în lipsa unui profil stilistic mai bine conturat, o lucrare de ocazie, scrisă cu prilejul unui anumit moment solemn.

Cu suita simfonică *Bucureştii de altă dată* (1957), mijloacele sale de expresie de sursă autohtonă se îmbogăţesc. Pentru a putea reda pitorescul Bucureştiului de altă dată, el apelează, în primul tablou, *Podul calicilor*, ca şi în cel de al patrulea, *Serenadă de mahala*, la intonaţii caracteristice unui anumit gen de folclor orăşenesc cunoscut din culegerile lui Anton Pann, precum şi la inflexiuni melodice ale psaltichiei.

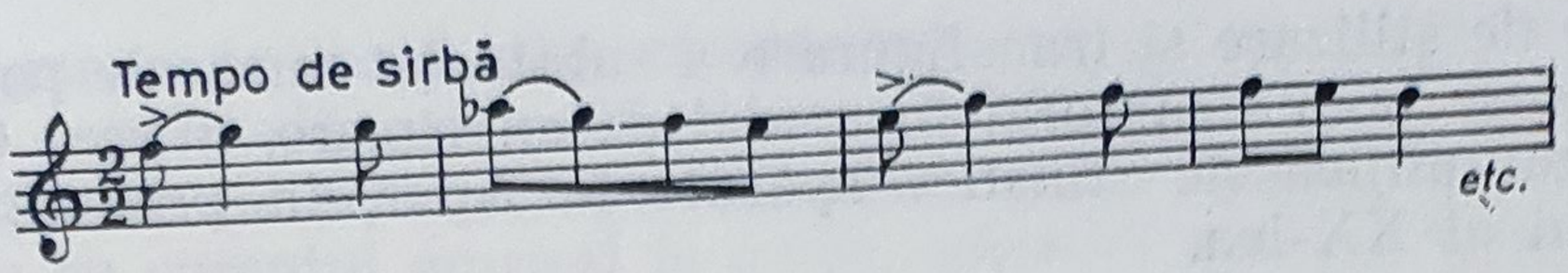


Intonații populare conțin și temele celorlalte tablouri, *Vechiul paraclis al Mitropoliei*, *Tîrgul Moșilor* (III) și *Sfîrșit de veac în București*, în timp ce în tabloul V, *D-ale carnavalului*, temele sînt modelate după muzica dansurilor la modă pe acea vreme, ca de pildă tema Kake-Walk-ului :



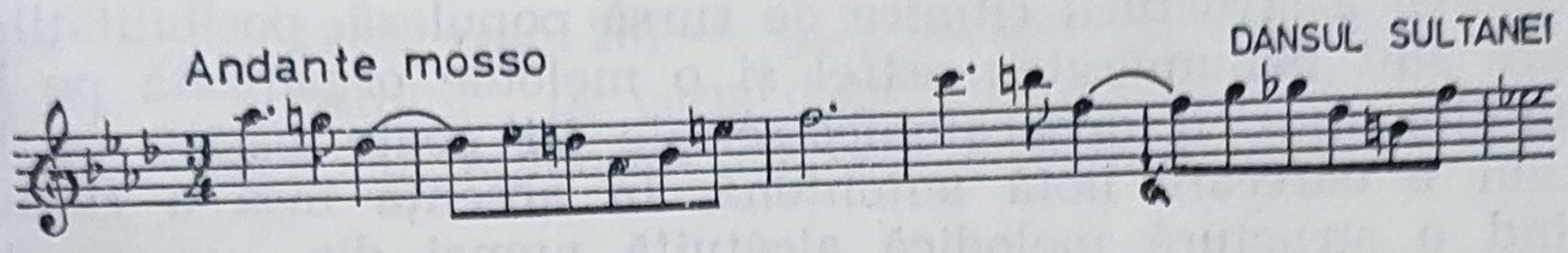
Orchestrația colorată contribuie la caracterul sugestiv al acestei lucrări, interesantă și din punct de vedere armonic, care, fără a prezenta influențe de stil din partea celor *Două schițe simfonice* ale lui Theodor Rogalski sau a baletului *La Piață* de Mihail Jora, se înrudește cu acestea ca atmosferă.

În 1952, Mircea Chiriac scrie prima sa lucrare coregrafică de proporții mai mari, baletul *Iancu Jianu*, pe un libret de Oleg Danovski. Judecînd după titlu, s-ar putea crede că, dată fiind acțiunea baletului, legată de figura unui erou popular, muzica ar avea — după exemplul altor lucrări românești de muzică dramatică, cum sînt de pildă cele ale lui Sabin Drăgoi și Paul Constantinescu, și dată fiind muzica în stil popular a poemelor coregrafice care au precedat baletul — un caracter eminamente folcloric. În realitate, Mircea Chiriac recurge, potrivit situațiilor dramatice, la stilizare, conferind muzicii sale un caracter autohton mai ales datorită ritmului popular,



sau colorînd o porțiune melodică de structură modală cu cromatisme specifice folclorului dobrogean.

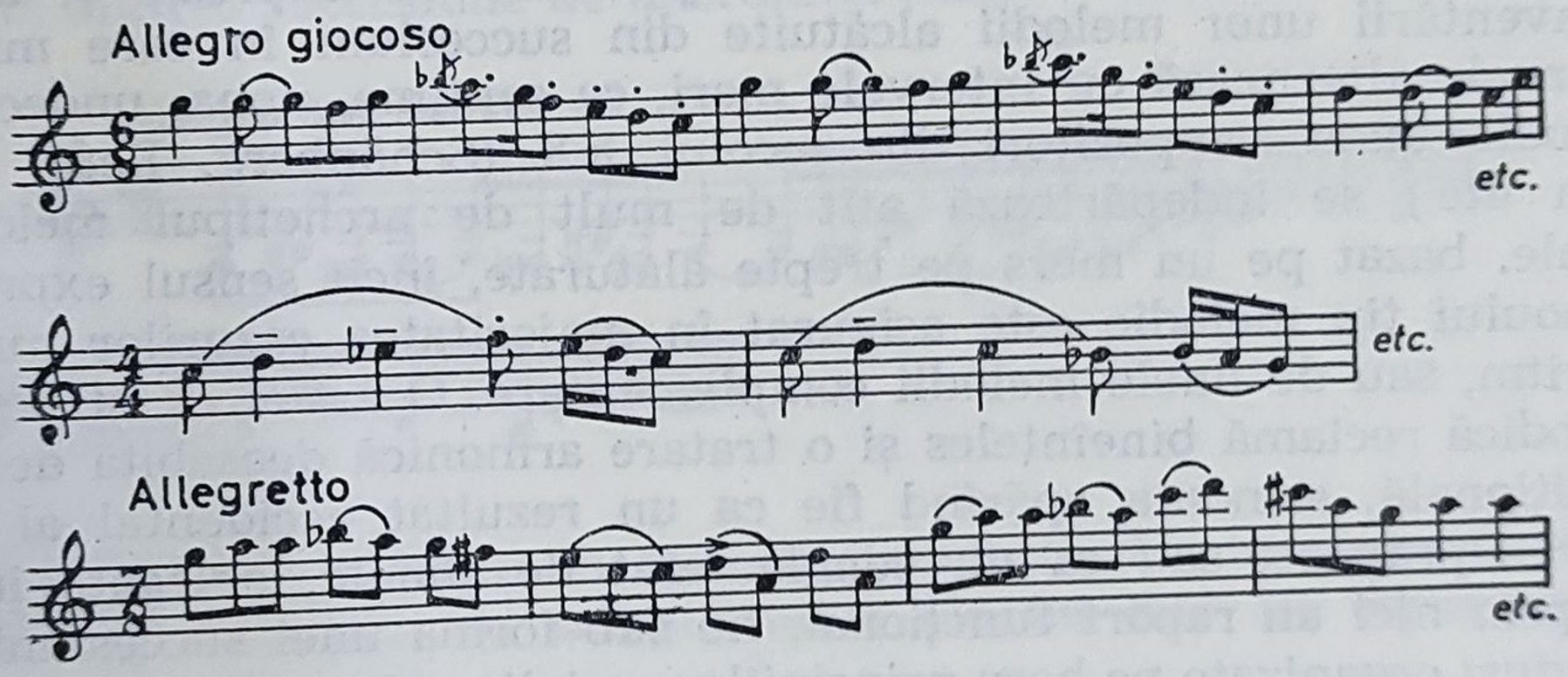
Pentru a da muzicii sale, acolo unde este necesar, un colorit oriental (Dans oriental, Orgie orientală), Mircea Chiriac inventează muzica în spiritul unui folclor oriental imaginar.



Pentru dansul arnăuților, compozitorul folosește o melodie de dans autentic populară din Pind. Baletul *Iancu Jianu* are o orchestrație colorată care contribuie la efectul dramatic al muzicii.

Pornit pe făgașul stilizării substanței muzicale populare, Mircea Chiriac scrie în 1963 o *Sonatină pentru vioară și pian.*

Cu excepția părții mediane lente a acestei *Sonatine* care reprezintă o aducere aminte a compozitorului de vraja pe care muzica franceză a exercitat-o cîndva asupra sa, cele două părți exterioare, sînt, dintre toate lucrările sale instrumentale, în cel mai evident mod inspirate din muzica populară, ceea ce este atestat atît prin desenul melodic, cît și prin structura lor ritmică, ca de pildă :



După această lucrare, în care autorul ei parcă aruncă o privire înapoi, spre activitatea sa componistică de pînă atunci, în muzica sa are loc o puternică schimbare de stil. În ciuda posibi-

lităților de stilizare și transfigurare a substanței muzicale populare, simțindu-se prea strîmtorat în modul de exprimare, Mircea Chiriac a adoptat mijloacele stilistice apărute în Apus, în prima parte a secolului al XX-lea.

Desigur, în privința stilizării substanței muzicii populare nu se pot da nici rețete și nu se pot stabili nici reguli. De la inventarea unei teme cu caracteristicile mai multor genuri și dialecte ale muzicii populare — cum făcea adeseori Paul Constantinescu — sau îmbinarea unor formule melodice caracteristic populare cu altele mai puțin tipice pentru folclorul nostru, și pînă la păstrarea doar numai a structurii ritmice de sursă populară, posibilitățile de stilizare sînt nenumărate ; astfel și o melodie organizată pe baza principiilor muzicii dodecafonico-seriale își poate păstra pe baza ritmului o oarecare notă autohtonă. În absența însă a ritmului, folosind o structură melodică alcătuită numai din succesiuni de intervale mari, este dificil de a se mai stabili vreo legătură cu folclorul ; în acest caz avem de-a face de fapt cu un alt stil, personal doar în măsura în care, după făuritorii noilor modalități de exprimare — noi doar în primele decenii ale secolului XX, în perioada de apariție a lor — mai este posibil de a dobîndi o anumită originalitate a stilului.

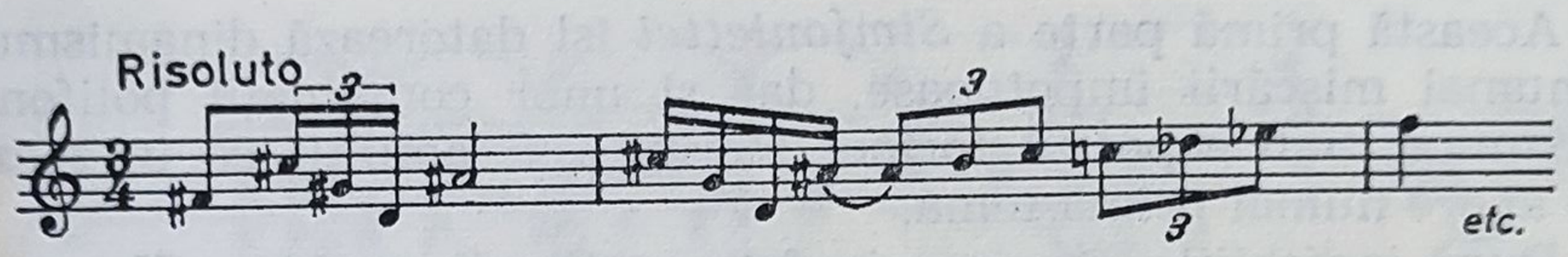
Dar același lucru este valabil și în cazul unui stil național, folosirea elementelor folclorice neputînd garanta în mod sigur originalitatea ; o lucrare compusă în stil național poate fi foarte personală, dar poate fi și o palidă copie a muzicii populare, fără a avea forța ei expresivă.

În urma lărgirii continue a mijloacelor de expresie și astfel a inventării unor melodii alcătuite din succesiuni în care microintervale alternează cu intervale mari, ca septima, nona, undecima, melodia unor compozitori din secolul XX (Schönberg, Berg, Webern etc.) se îndepărtează atît de mult de archetipul melodiei vocale, bazat pe un mers pe trepte alăturate, încît sensul expresiv al noului tip melodic este asigurat în majoritatea cazurilor numai de ritm, sau de unele melodii complementare. O astfel de structură melodică reclamă bineînțeles și o tratare armonică deosebită de cea tradițională, armonia apărînd fie ca un rezultat accidental al vocilor suprapuse, sau ca un conglomerat de sunete, nelegate între ele prin nici un raport funcțional, fie sub forma unei succesiuni de acorduri organizate pe baza principiilor serialismului.

O astfel de structură melodică alcătuită din salturi este caracteristică — în afară de *Simfonietta* și *Concertul pentru orchestră de coarde* — și *Simfoniei de cameră*.

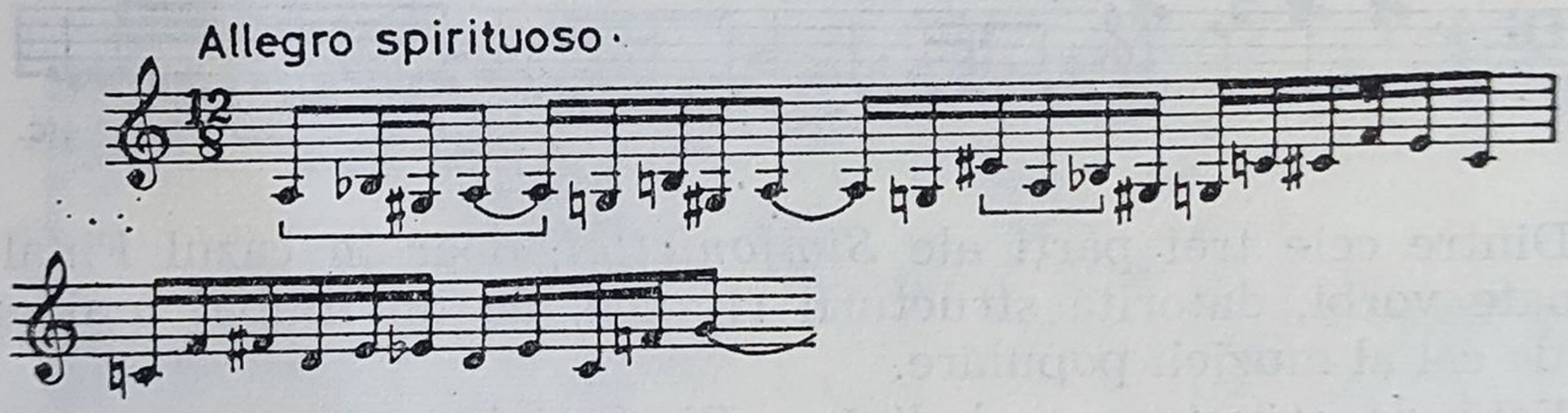
Desigur, și în cazul altor compozitori români se poate constata că, după o perioadă națională, ei au adoptat pînă la urmă un alt stil. Modificări de acest fel pot fi uneori urmarea dorinței de a fi la unison cu curentul muzical la modă, adeseori însă ele sînt rezultatul unor necesități de tălmăcire a unui conținut emoțional pentru a cărui exprimare compozitorul nu a putut făuri, din elementele stilului său de pînă atunci, mijlocul de expresie cel mai adecvat. Dedicată memoriei lui Paul Constantinescu, conținutul *Simfoniettei*, ca și mijloacele de expresie din această lucrare a lui Mircea Chiriac par a fi — cum scrie Carmen Petra Basacopol (Revista „Muzica" nr. 5, 1966, pag. 28) — „Un strigăt de durere și regret în fața morții artistului", pe care, după cîte mi se pare, nu putea s-o exprime decît cu mijloacele cu care a realizat această interesantă compoziție.

Simfonietta începe cu o introducere *Risoluto*, clădită pe următorul motiv



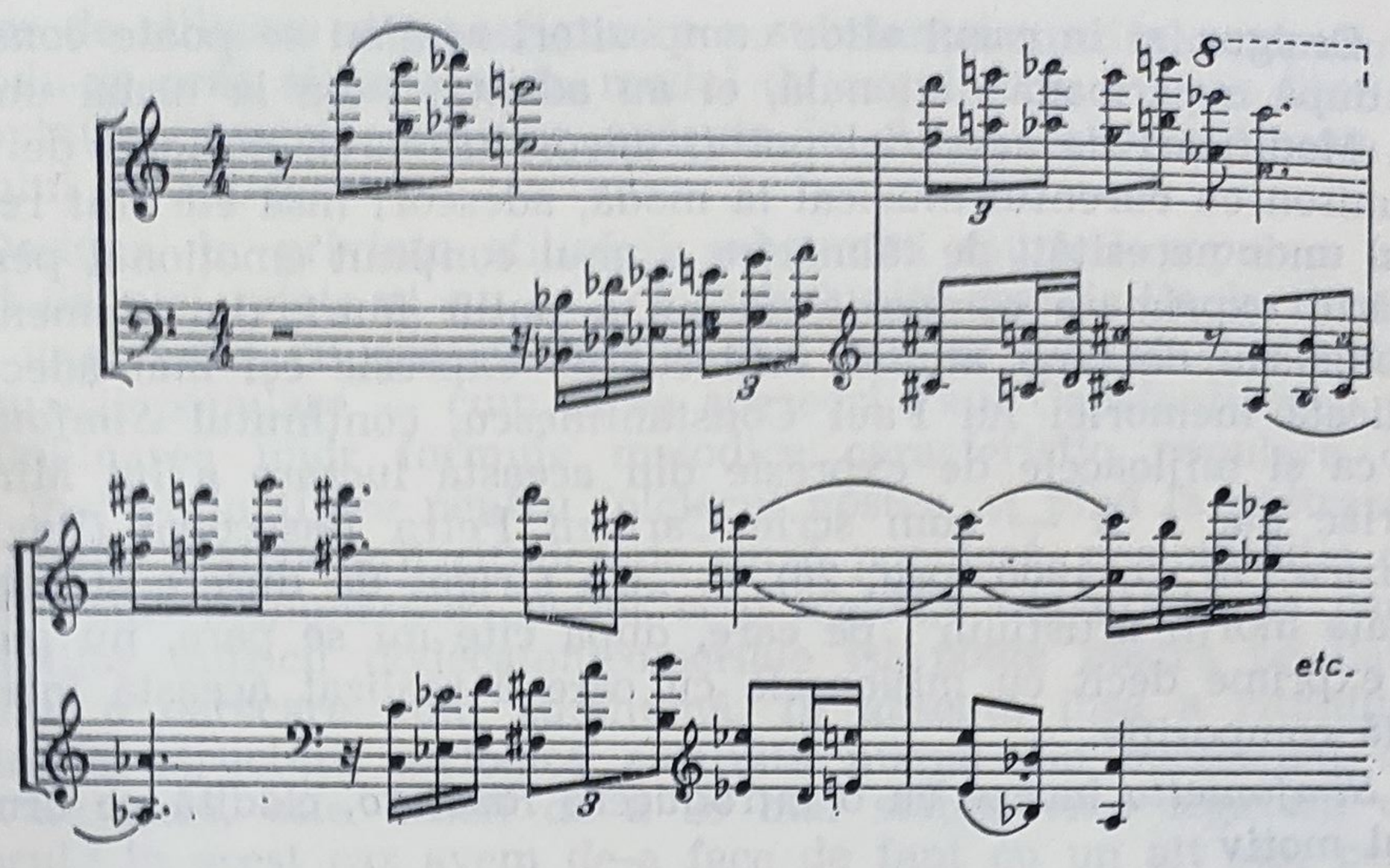
care are un rol însemnat și în cadrul dezvoltării.

În contrast cu desenul melodic al introducerii, bazat pe succesiuni de intervale mari, tema I a părții întîi a *Simfoniettei* este alcătuită dintr-o succesiune de microintervale,



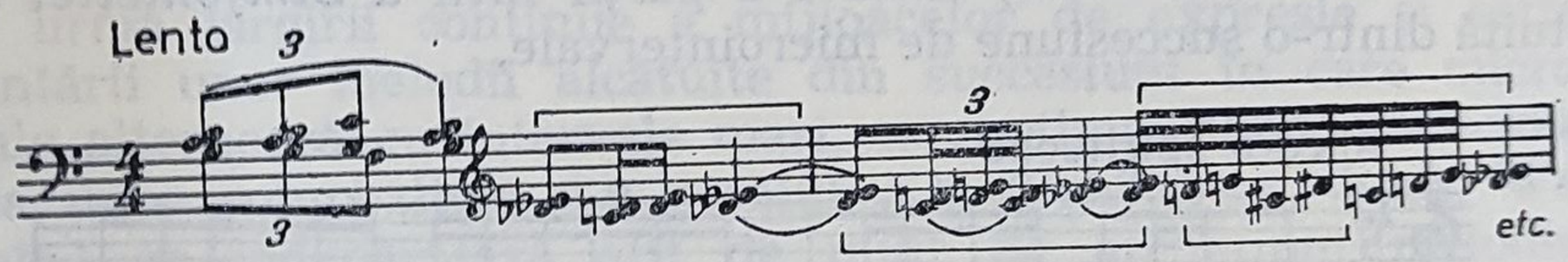
existente în mod izolat și în muzica populară, dar în succesiunea în care sînt orînduite în această temă ele nu mai au caracterul folcloric scontat.

Tema a II-a are o structură alambicată, constînd din două idei melodice suprapuse, contrapunctate de o figurație ritmică a suflătorilor de lemn, în registrul acut.



Această primă parte a *Simfoniettei* își datorează dinamismul ei nu numai mișcării impetuoase, dar și unor combinații polifone și poliritmice. Sub aspectul formei merită a fi amintit că în reexpoziție apare numai prima temă.

După indicațiile cuprinse în fața partiturii, partea a II-a reprezintă o *Nocturnă* cu un „climat meditativ, elegiac" ; mijloacele de expresie folosite de compozitor redau însă mai degrabă neliniștea și fiorul nopții decît reveria romantică.

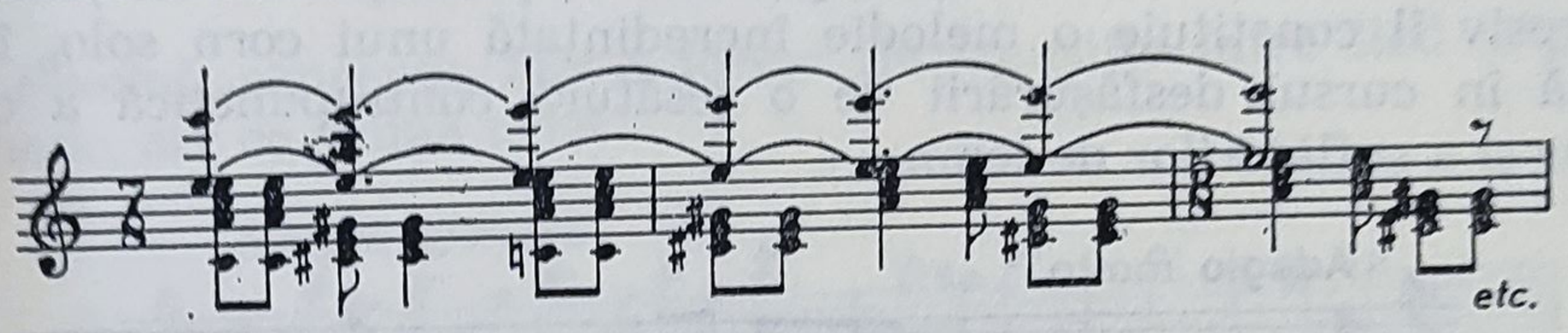


Dintre cele trei părți ale *Simfoniettei*, doar în cazul Finalului se poate vorbi, datorită structurii ritmice, de un limbaj mai apropiat de cel al muzicii populare.

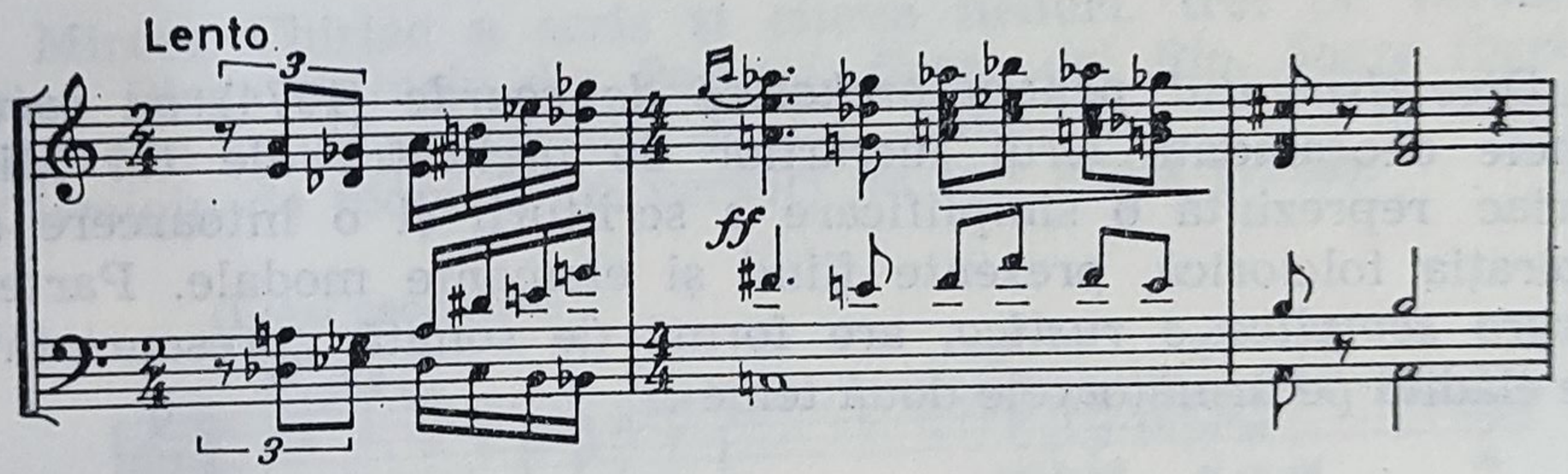
Față de structura melodică a *Simfoniei*, aceea a *Concertului pentru orchestră de coarde* reprezintă o anumită modificare în sensul unei mai consecvente elaborări a temelor pe bază de succesiuni de intervale mari, fiind remarcată preferința pentru motive formate din sexta mare și octava micșorată (forma descompusă a acordului „bartokian"), precum și frecventele succesiuni alcătuite din același interval de sextă și decimă micșorată, cum se poate constata de pildă în tema I a primei părți a *Concertului*.

Allegro-ul de sonată este precedat, ca și *Simfonietta,* de o introducere lentă.

Tema a II-a, avînd o vădită alură tonală, datorită ritmului, și un ușor iz folcloric, distonează oarecum ca stil în ambianța predominant atonală a lucrării.



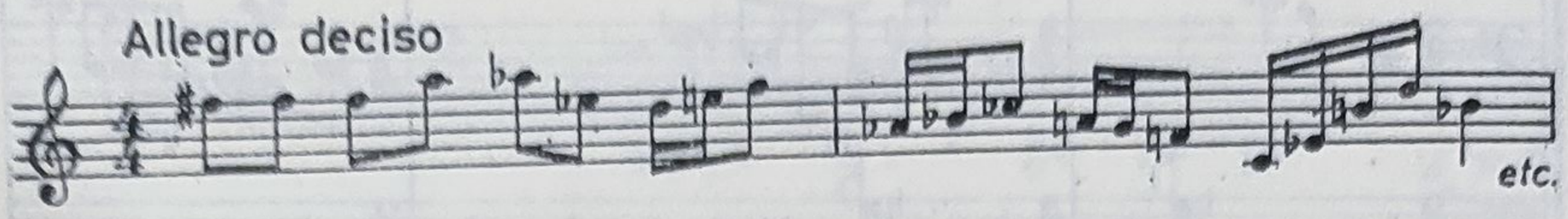
Partea mediană, *Lento, rubato, quasi una ballata,* concepută în formă de lied, are — datorită mai ales procedeelor armonice, constînd din suprapuneri de acorduri bi- și chiar politonale — o vădită tensiune.



Punctul culminant al acestei părți expresive constă într-un recitativ al viorii I care evoluează deasupra unei succesiuni a aceluiași motiv, intonat de violă și violoncel.

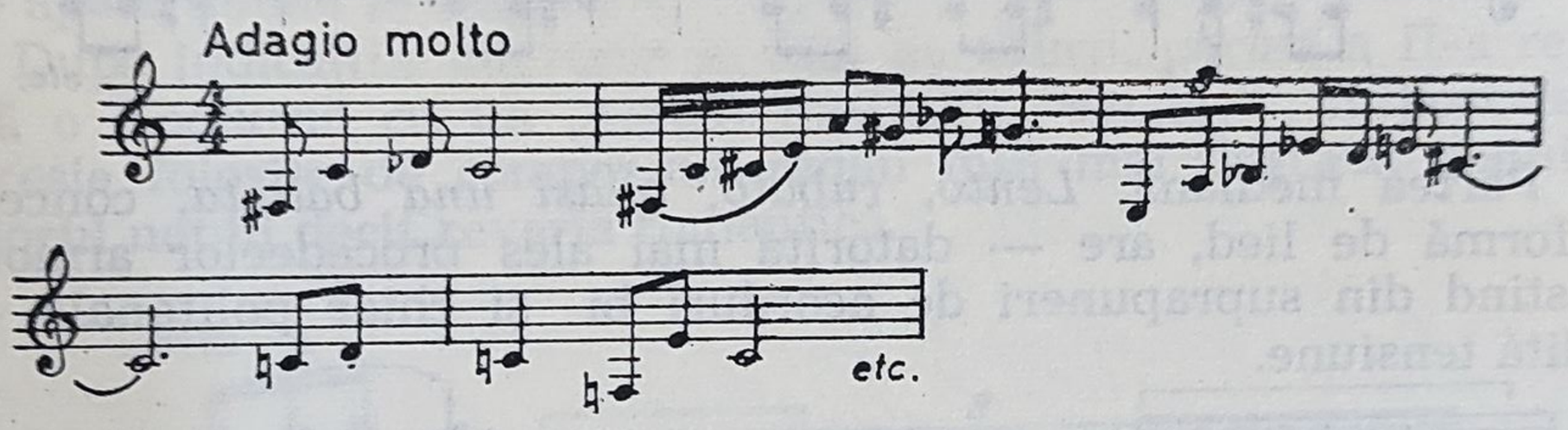
Cele două voci exterioare încadrează figurația viorii a II-a, avînd ca rezultat o armonie net bitonală.

Finalul, în formă de rondo, deşi nu se deosebeşte ca structură melodică de aceea a celor două părţi precedente, capătă totuşi, datorită ritmului, un iz folcloric, ilustrat între altele şi prin următorul fragment caracteristic :

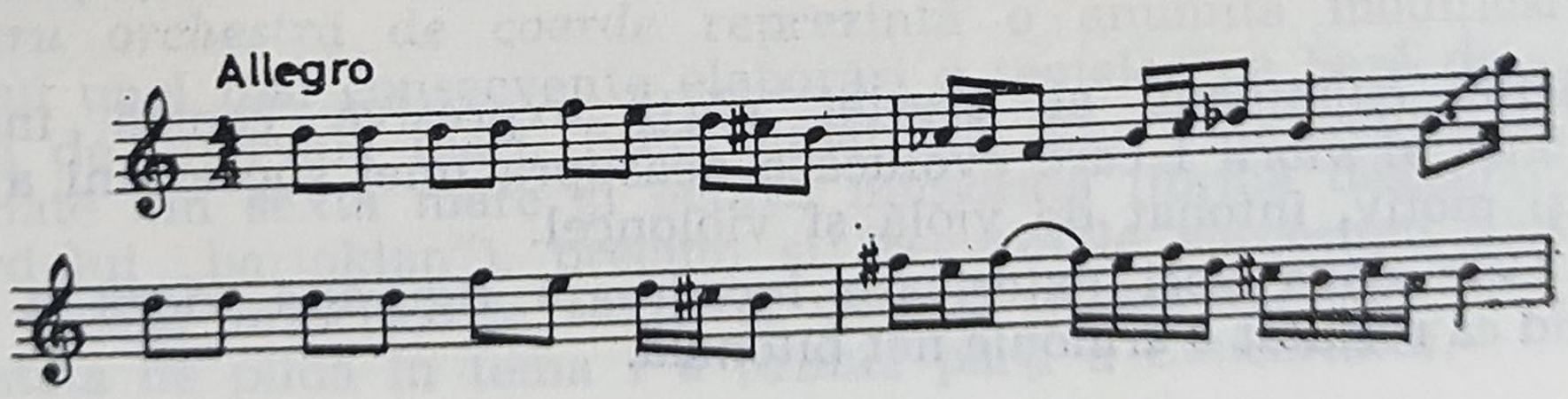


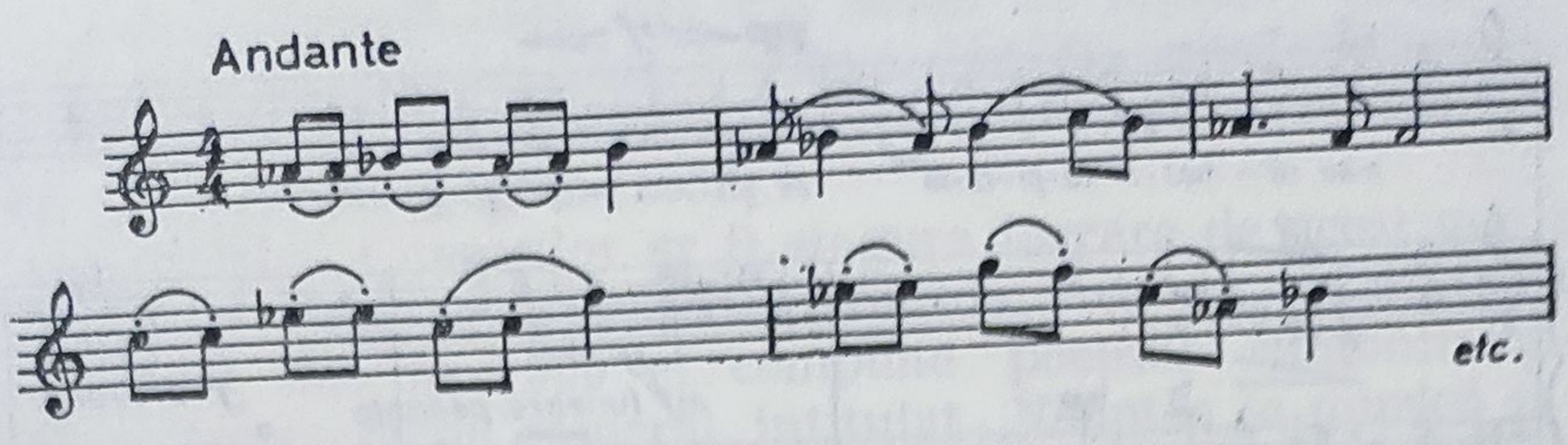
Partea I a *Simfoniei de cameră* (1969) are aproximativ forma unei dezvoltări de sonată în care motive scurte nu se constituie în teme, în sensul tradiţional al noţiunii. De aceeaşi structură polifon-lineară, ca cele două lucrări precedente, făcînd uz frecvent de imitaţii, rezultatul armonic vertical reprezintă conglomerate de sunete aproximativ de aceeaşi factură disonantă.

În partea a II-a, o *Elegie*, purtătorul principal al conţinutului expresiv îl constituie o melodie încredinţată unui corn solo, încadrată în cursul desfăşurării de o ţesătură contrapunctică a coardelor şi a suflătorilor de lemn.

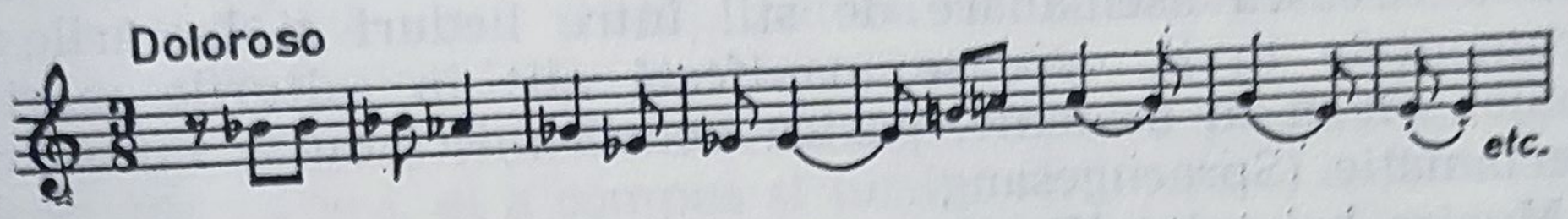


Divertismentul pentru orchestră de coarde (1974) cu care se încheie deocamdată şirul lucrărilor de orchestră ale lui Mircea Chiriac reprezintă o simplificare a scriiturii şi o întoarcere spre inspiraţia folclorică, prezente fiind şi elemente modale. Partea I, *Allegro semplice e rustico*, are formă de sonată „prescurtată" şi este clădită pe următoarele două teme :

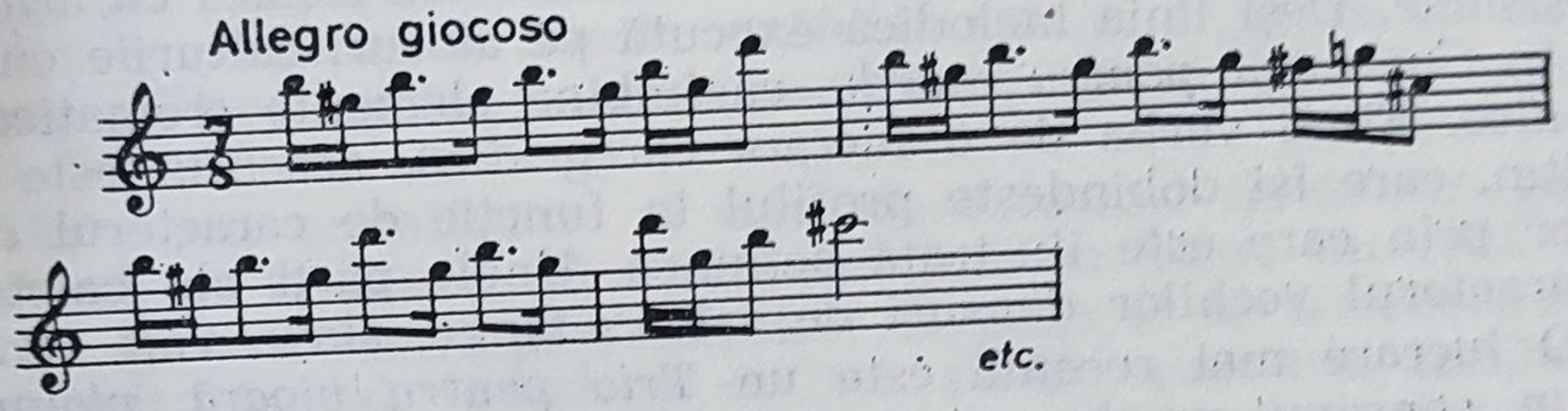




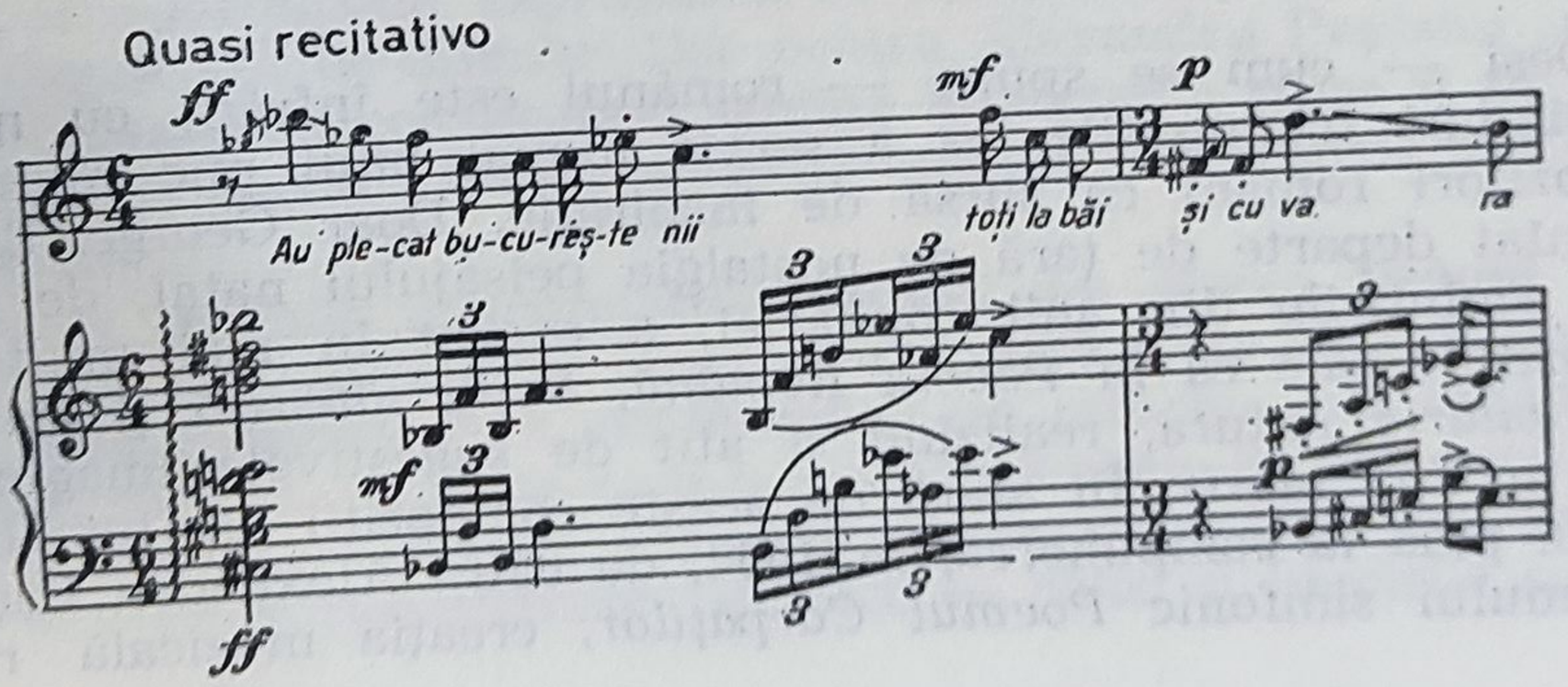
Partea a II-a, *Doloroso e un poco rubato*, este partea cea mai dezvoltată a *Divertismentului*, avînd ca substanță tematică principală următoarea idee muzicală :

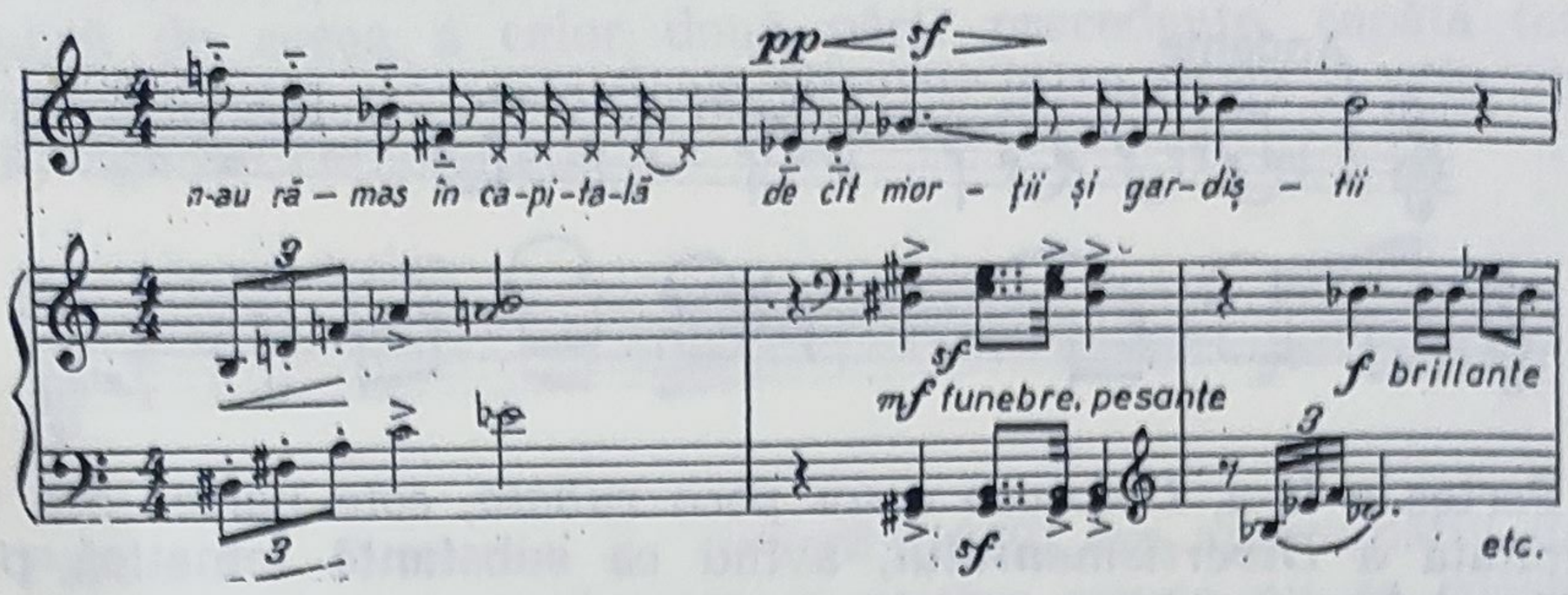


Finalul, conceput într-o formă de tranziție între lied tripartit și rondo, are ca primă temă



Mircea Chiriac a scris și cîteva lieduri, trei pe versuri de Lucian Blaga (*Cîinele din Pompei, Bocca del Rio, Soare iberic* — 1968), cîte unul pe versuri de Ion Minulescu (*Vara în Capitală*) și *Cișmigiu de toamnă*, pe versuri de Ion Pillat (1969).





Datînd din perioada în care a fost scris *Concertul pentru coarde*, există o firească asemănare de stil între lieduri și lucrările sale instrumentale tîrzii, care se manifestă atît în salturile mari ale melodiei, cît și în armonie, partea vocală mișcîndu-se între arioso și declamație (Sprachgesang).

Muzica baletului *Văpaia* reprezintă o simplificare considerabilă față de a celor patru lucrări simfonice. Potrivit rosturilor muzicii de a ilustra o acțiune, ea cuprinde pe lîngă părți care au la bază tonalitatea lărgită, altele concepute în tonalitatea clasică cu armonii tradiționale. Deși linia melodică execută pe alocuri salturile cunoscute în *Concertul pentru coarde*, ea îmbină elemente cromatice cu diatonice. Fiind vorba de o lucrare coregrafică, accentul este pus pe ritm, care își dobîndește profilul în funcție de caracterul dansurilor prin care este ilustrată acțiunea. Unele părți ale baletului au caracterul vechilor dansuri de salon : tango, slow, vals etc.

O lucrare mai recentă este un *Trio pentru vioară, violoncel și pian*, conceput pe de-a-ntregul în stil românesc, la care autorul simte nevoia de a se întoarce din cînd în cînd, după incursiuni în stiluri caracterizate prin mijloace de expresie mai noi.

ALEXANDRU PAȘCANU (3.V.1920)

Deși — cum se spune — românul este înfrățit cu natura, admirîndu-i frumusețile, ea a servit numai unui mic număr de compozitori români ca sursă de inspirație. Doar George Enescu, frămîntat departe de țară de nostalgia peisajului natal, de care-l legau amintirile din anii copilăriei, a evocat în mai multe din compozițiile sale ca în *Poema Română*, *Suita sătească* și *Impresii din copilărie* natura, realizînd și atît de sugestivele imagini ale mării în *Vox maris*. În afară de aceste compoziții ale lui George Enescu, pînă la compunerea, în 1954, de către Alexandru Pașcanu a poemului simfonic *Poemul Carpaților*, creația muzicală romă-

nească mai cuprindea încă trei din astfel de lucrări : tabloul simfonic *Peisaj de iarnă* de Nonna Otescu (1913), suita simfonică *Priveliști moldovenești* de Mihail Jora (1924) și suita simfonică *Munții Apuseni* de Marțian Negrea (1952).

Dacă *Poemul Carpaților* ar fi singura lucrare de acest gen a lui Alexandru Pașcanu, ea s-ar putea considera ca un caz întîmplător în creația sa, dar în 1960 el compune poemul simfonic *Marea Neagră*, urmat de ciclul cameral, intitulat „Noaptea în muzică și muzica în noapte", ce cuprinde nocturnele *Noapte de vară pentru corn și pian*, *Serenadă pentru violoncel sentimental* și *Nocturna acvatică pentru pian*, toate scrise în 1955. Compozitorul a cîntat anotimpurile în două lucrări corale : *Noapte de vară* (1947), *Noapte de mai* (1954) și în liedul *Vara* (1949), natura dovedindu-se astfel a fi o sursă constantă de inspirație a compozitorului.

Cu toate că în creația lui Alexandru Pașcanu predomină lucrări inspirate din natură, el a compus și lucrări simfonice : *In Memoriam* (1957), *Toccata* (1968), *Diptic pentru orchestră de coarde* și *Suita pentru orchestră semi-simfonică*, și cele de gen cameral, ca *Suita pentru pian* și *Balada pentru clarinet și clavecin* (1975), care au un alt caracter. În piesele corale *Chindia* (la care compozitorul a scris mai multe variante) și *Bocete străbune* (1973), legătura cu natura se face indirect, prin prezența oamenilor de la țară la care se referă textul.

Un aspect semnificativ al celor două lucrări simfonice „peisagiste" constă în faptul că conținutul lor emoțional nu redă stări fugitive ca cele ale impresioniștilor, ci peisajul se transformă într-un cadru-fundal, lăsînd să se facă simțită prezența omului cu sentimentele sau acțiunile sale. Astfel, de pildă, în poemul *Marea Neagră*, episodul furtunii capătă caracterul unei „cavalcade" din timpul năvălirilor barbarilor, întretăiată de vaietele victimelor. Legarea unui episod războinic de imaginea mării este desigur o asociație ciudată, dar ea este explicabilă prin spațiul istoric care i-a sugerat compozitorului exprimarea cu aceleași mijloace muzicale a două imagini atît de diferite. Dar pentru Alexandru Pașcanu „umanizarea" peisajului constituie o sarcină importantă chiar și în cazul în care ca în poemul *Marea* prezența omului este simbolizată printr-o năvălire.

Făcînd posibilă interpretarea furtunii din *Marea Neagră* și ca episod războinic, Alexandru Pașcanu a vrut să evite de a da lucrării sale o tentă impresionistă, conferindu-i un caracter mai dinamic și prin dezvoltări tematice de care face uz în ambele lucrări peisagiste. Or, știut este că Debussy, părintele impresionismului, era un adversar hotărît al dezvoltărilor tematice — chiar și lucrările sale de

amploare ca *Marea, Nocturnele* etc. sînt clădite pe baza repetării temelor cu anumite variante, fără a le supune unor dezvoltări de tip clasic.

Deşi Alexandru Paşcanu foloseşte pe alocuri unele efecte armonice şi orchestrale cvasi-debussyste, ca de pildă pasajele în gama în tonuri întregi ale flautului din *Marea Neagră*, totuşi, lucrările sale nu pot fi încadrate în genul muzicii impresioniste.

În ceea ce priveşte stilul lucrărilor lui Alexandru Paşcanu, există o deosebire evidentă între cele corale şi cele instrumentale; în timp ce piesele corale sînt scrise pe melodii autentic populare, ceea ce este definitoriu pentru caracterul lor autohton, stilul compoziţiilor instrumentale, cu toată prezenţa unor citate folclorice — ca de pildă episodul „Chemarea oilor" din *Poemul Carpaţilor*, sau „Cîntecul haiducesc", ce serveşte ca temă a furtunii din acelaşi poem, precum şi tema furtunii din *Marea Neagră* (un motiv luat dintr-o culegere a lui Sabin Drăgoi) — deşi are un iz românesc, de fapt nu este determinat de muzica populară. Uneori, elemente cvasi-folclorice se manifestă sub forma cîte unei întorsături melodice, de obicei la sfîrşitul frazei, cu un caracter arhaic modal, ca de pildă în cazul temei „Peştera Ialomicioara" cu inflexiuni de melodie psaltică.

Structura melodică a muzicii sale (doar cu excepţia *Baladei pentru clarinet*) este diatonică; temele sînt scurte dar caracteristice sub aspectul expresiei urmărite, la care contribuie şi alegerea timbrului instrumental. Nefiind generate de armonie (ca în general temele muzicii post-romantice), temele lui Alexandru Paşcanu nu se desfăşoară pe temeiul unui suport armonic funcţional-dinamic, ci pe baza unei impulsiuni pur melodice. Cu scopul scoaterii cît mai mult în relief a temelor, compozitorul foloseşte un suport armonic „neutru" (nefuncţional), pe lîngă acorduri alcătuite din cvarte suprapuse şi acorduri bitonale precum şi conglomerate de sunete care au şi o funcţiune coloristică. Desigur, mai pot fi identificate în toate aceste lucrări şi acorduri de tip clasic, pe care însă, în lucrările ulterioare, le înlocuieşte cu cele caracterizate mai sus.

Compozitorul afirmă despre el că „este un armonist convins", şi este adevărat că folosirea polifoniei în redarea conţinutului lucrărilor sale ar fi însemnat încărcarea acestora cu o complexitate inutilă de mijloace, de aceea este în creaţia sa atît de rar prezentă scriitura contrapunctică.

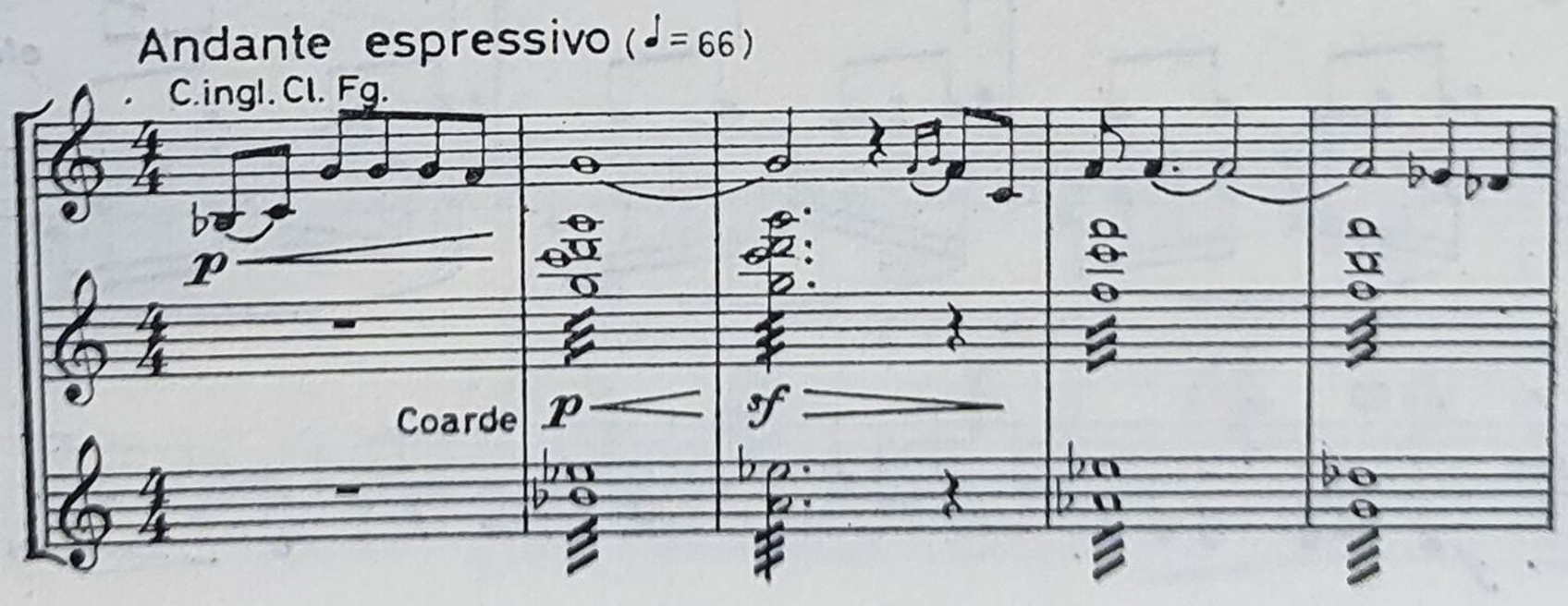
Doar numai în acest sens, a structurii omofon-armonice a muzicii sale, Alexandru Paşcanu poate fi considerat un armonist; în afirmaţia sa se ascunde de fapt o contradicţie cu caracterul melodic al temelor sale. În cazul tuturor compozitorilor armonişti prin ex-

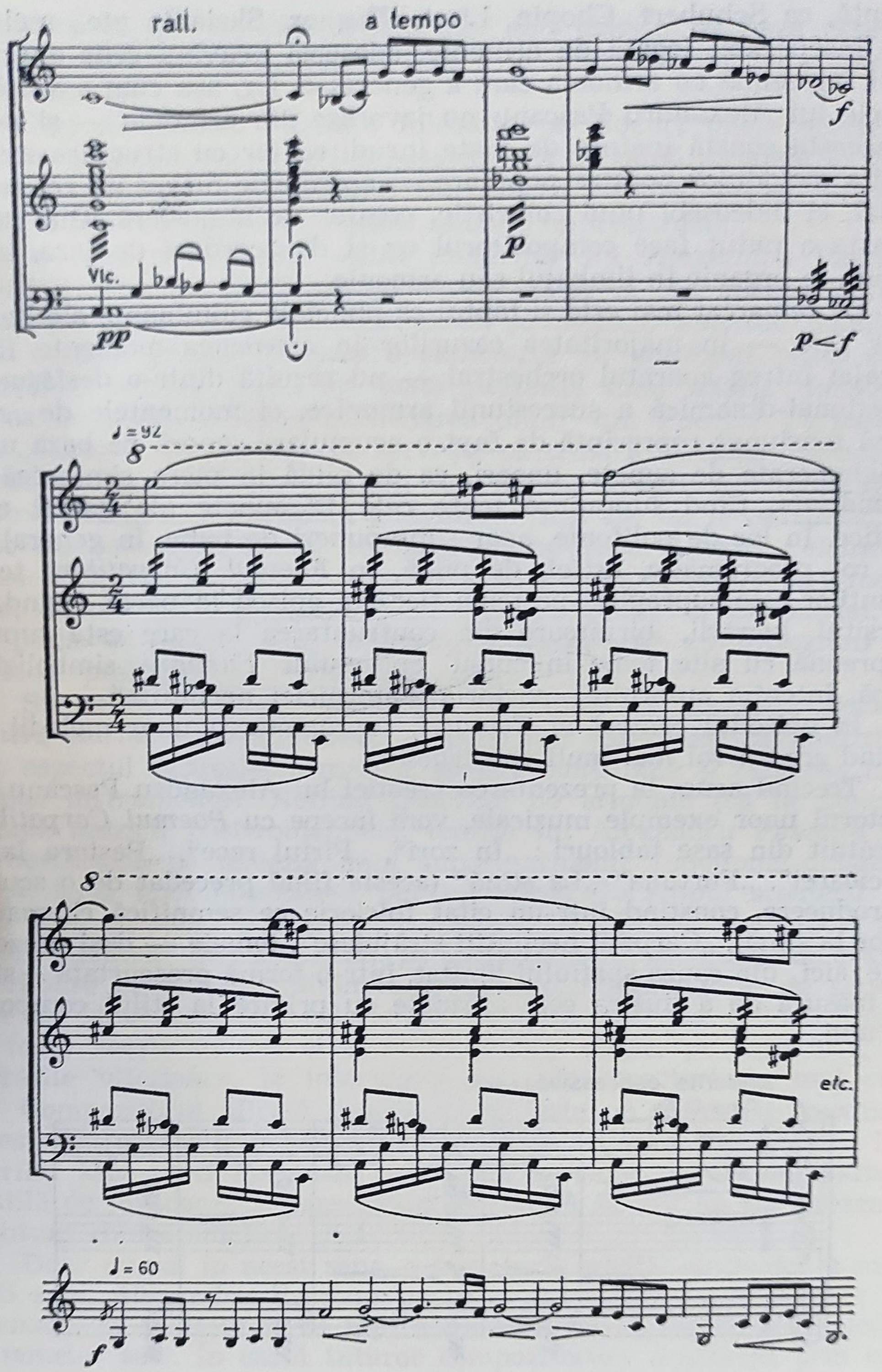
celenţă, ca Schubert, Chopin, Liszt, Wagner, Skriabin etc., melodia este inseparabil legată de armonie, adeseori neavînd sens expresiv decît împreună cu armonia care a generat-o. Or, aşa cum s-a arătat, temele lui Alexandru Paşcanu nu izvorăsc din armonie — şi poate în aceasta constă înainte de toate înrudirea lor cu structura monofonă a melodiilor noastre populare — acordurile nu au un rol funcţional, ci îndeosebi unul coloristic, creator de atmosferă. Din cauza aceasta a putut face compozitorul uz şi de acorduri de jazz, integrîndu-le organic în limbajul său armonic.

De remarcat mai este şi faptul că punctele culminante ale lucrărilor sale — în majoritatea cazurilor în asemenea momente fiind angajat întreg aparatul orchestral — nu rezultă dintr-o desfăşurare funcţional-dinamică a succesiunii armonice, ci momentele de „maximă tensiune" reprezintă de fapt o acumulare sonoră pe baza unor conglomerate de sunete, uneori, ca de pildă în piesa simfonică *In memoriam*, fiind suprapuse toate cele 12 sunete ale gamei cromatice. În loc de polifonie, apar suprapuneri de teme, în general cu un rol programatic, astfel, de pildă, în *Poemul Carpaţilor*, tema munţilor este suprapusă pe tema fiecărui episod în parte, ieşind, la sfîrşitul lucrării, biruitoare din confruntarea la care este supusă împreună cu alte teme în cursul episodului *Furtunii*, simbolizînd după, intenţia autorului, „victoria statorniciei neclintite".

În episodul central al *Toccatei*, suprapunerea unor melodii de colind are un rol mai mult constructiv.

Trecînd acum la prezentarea creaţiei lui Alexandru Paşcanu cu ajutorul unor exemple muzicale, vom începe cu *Poemul Carpaţilor*. Alcătuit din şase tablouri : „În zori", „Pîrîul rece", „Peştera Ialomicioarei", „Furtuna" „La stînă" (acesta fiind precedat de o scurtă introducere, constînd într-un citat folcloric ce semnifică chemarea oilor la stînă), „Carpaţii neclintiţi străjuiesc", temele — deşi prezentate aici, din cauza spaţiului limitat, într-o formă prescurtată — sînt în măsură de a ilustra cele afirmate cu privire la stilul compozitorului.




rall.
a tempo
Vlc.
pp
p
f
p<f
♩= 92
8
etc.
♩= 60
f

Allegro vivo ♩= 160

Lemne, alame, vlc.

Cfg.

Fl, picc.

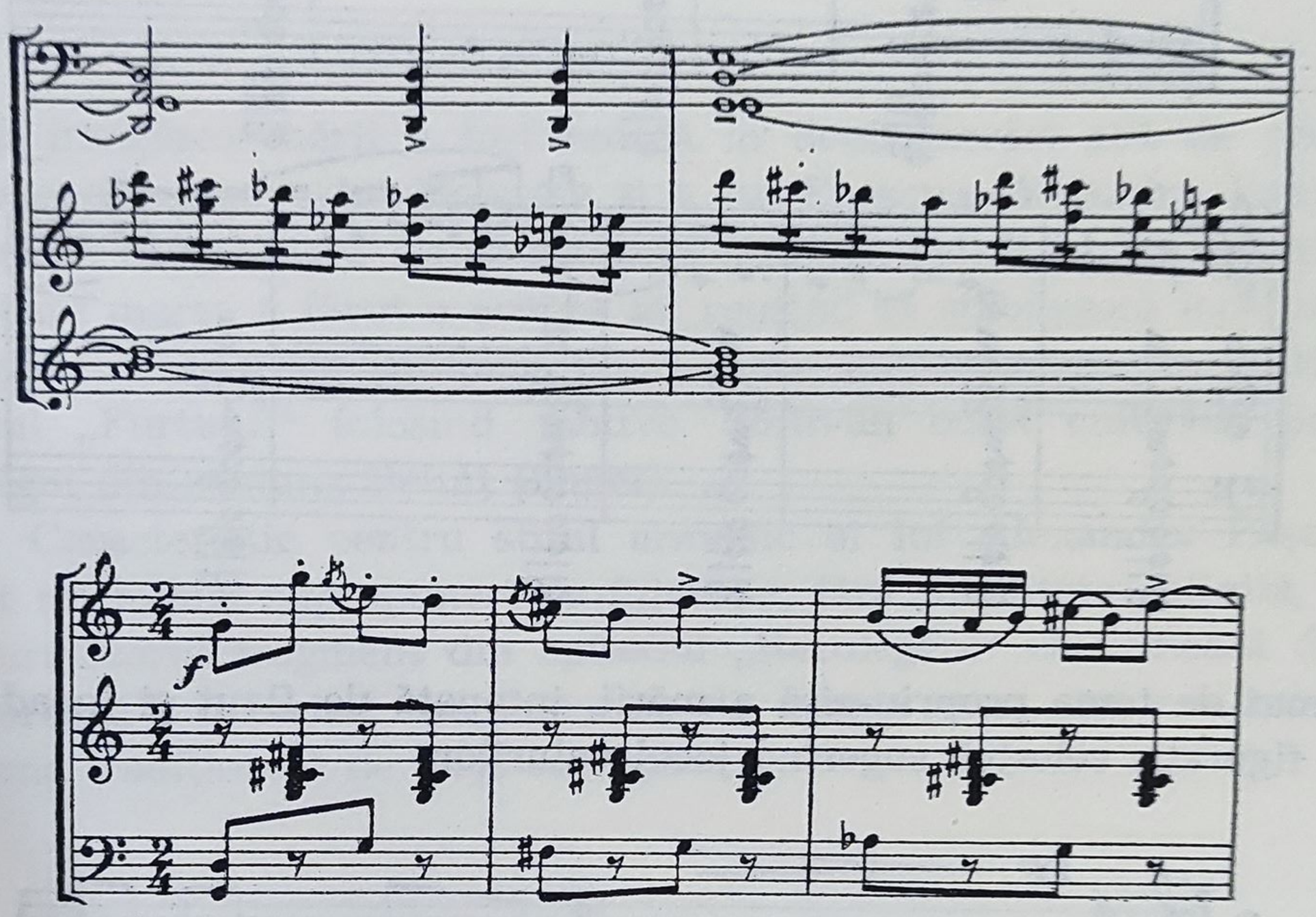
Fl.

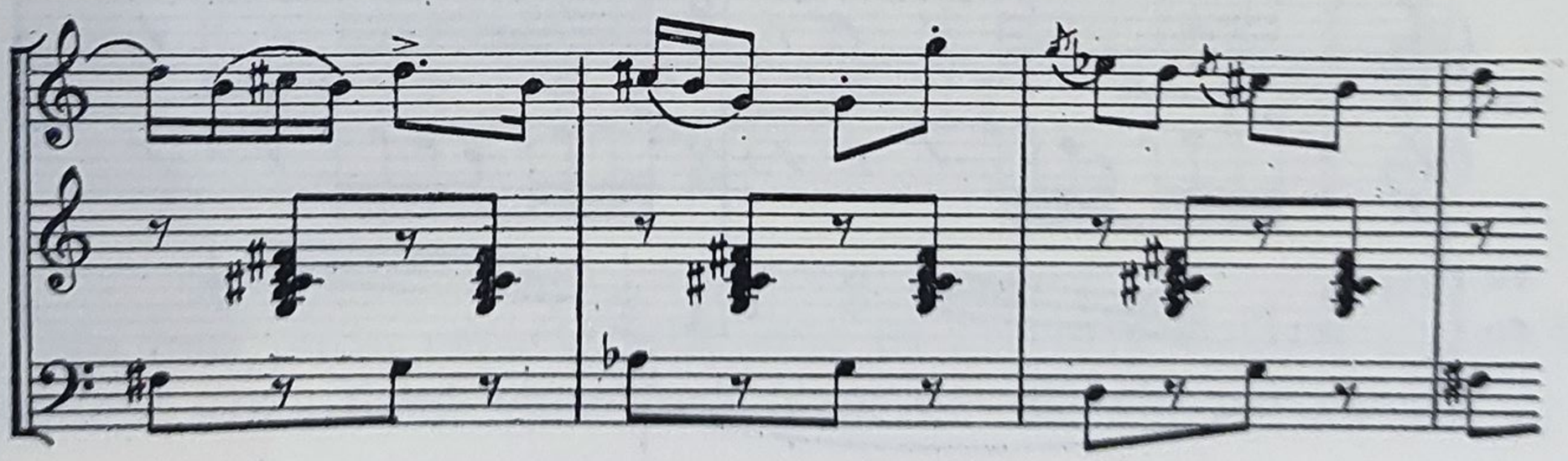
Vni

Vle

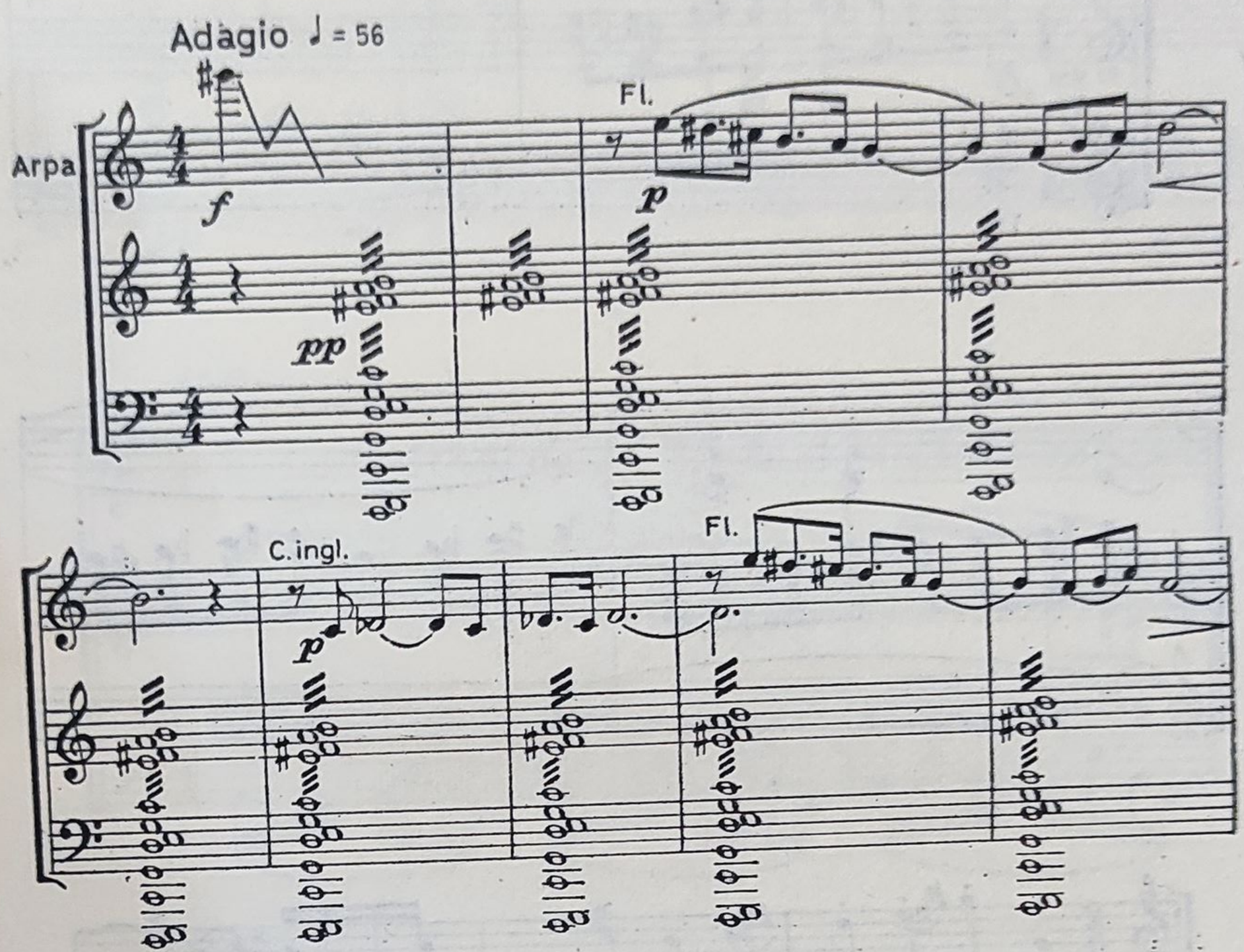
C. ingl. Cl.

Trb.

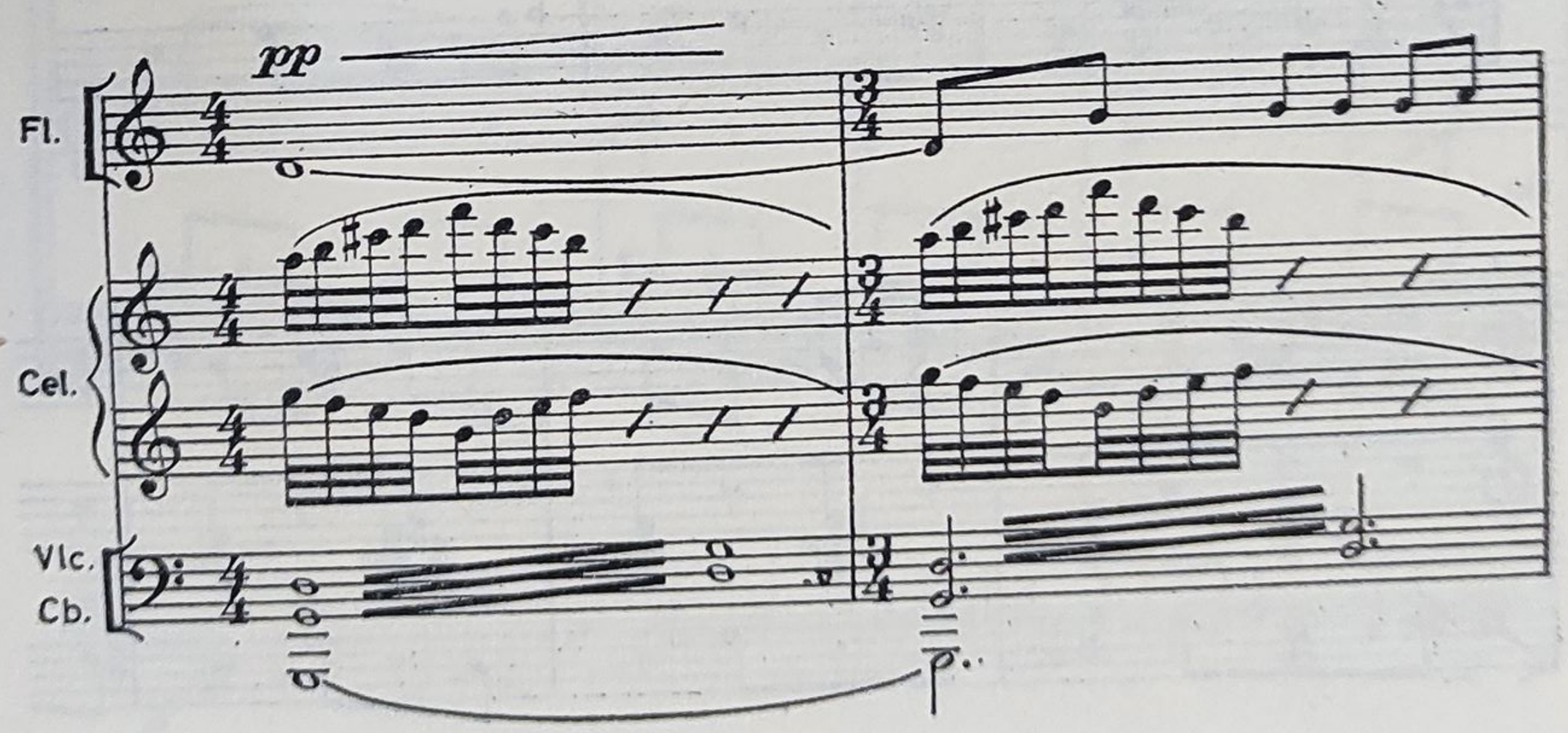


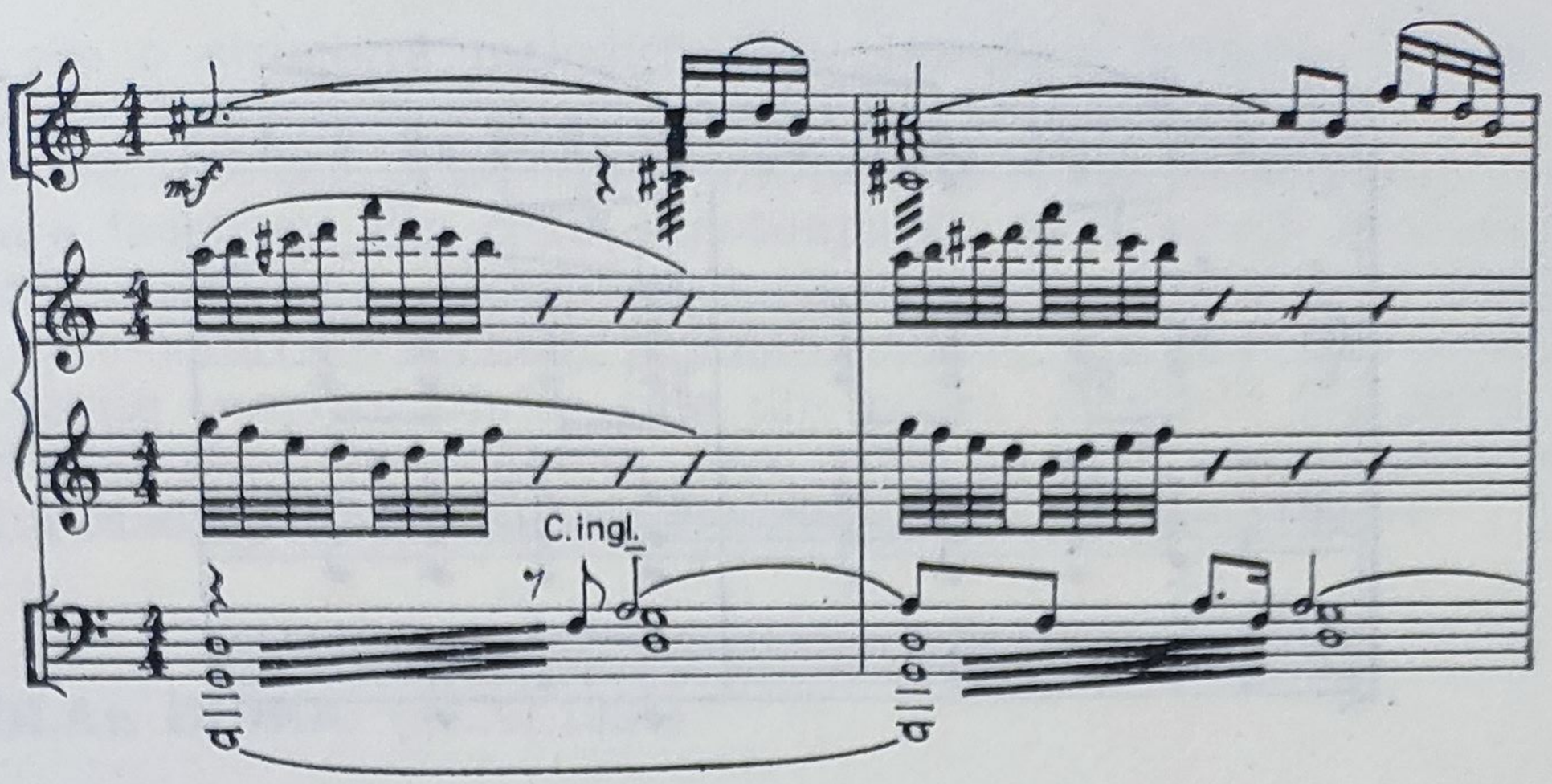


Poemul *Marea Neagră* începe cu un *Adagio* introductiv, expresia stării în care se afla compozitorul în timpul contemplării peisajului marin,



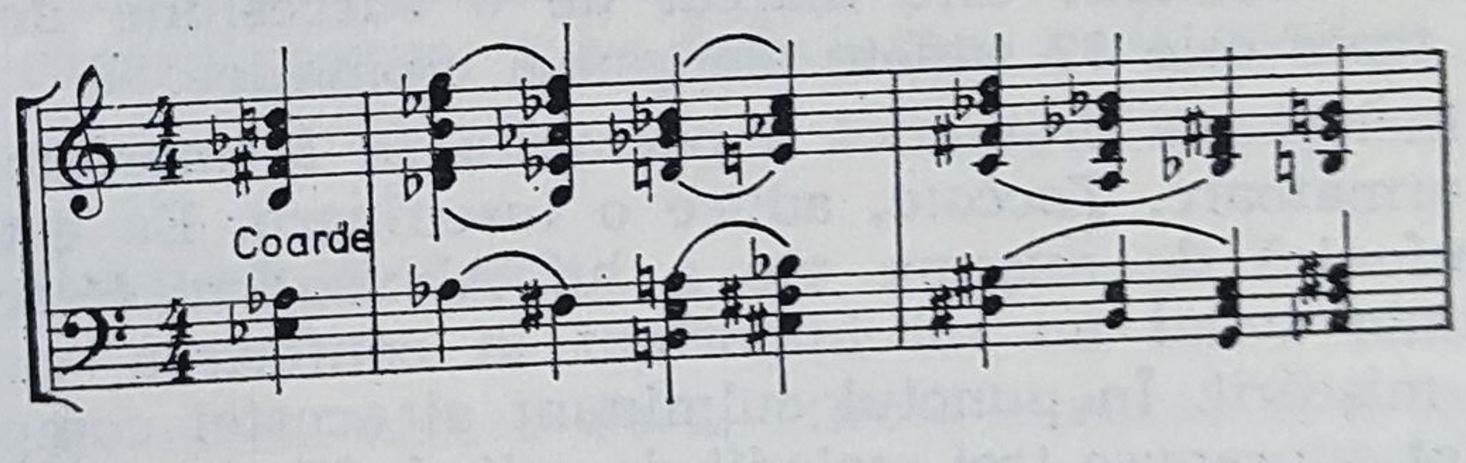
urmat de tema propriu-zisă a mării, intonată de flaut și încadrată de figurația celestei, sugerînd jocul valurilor.



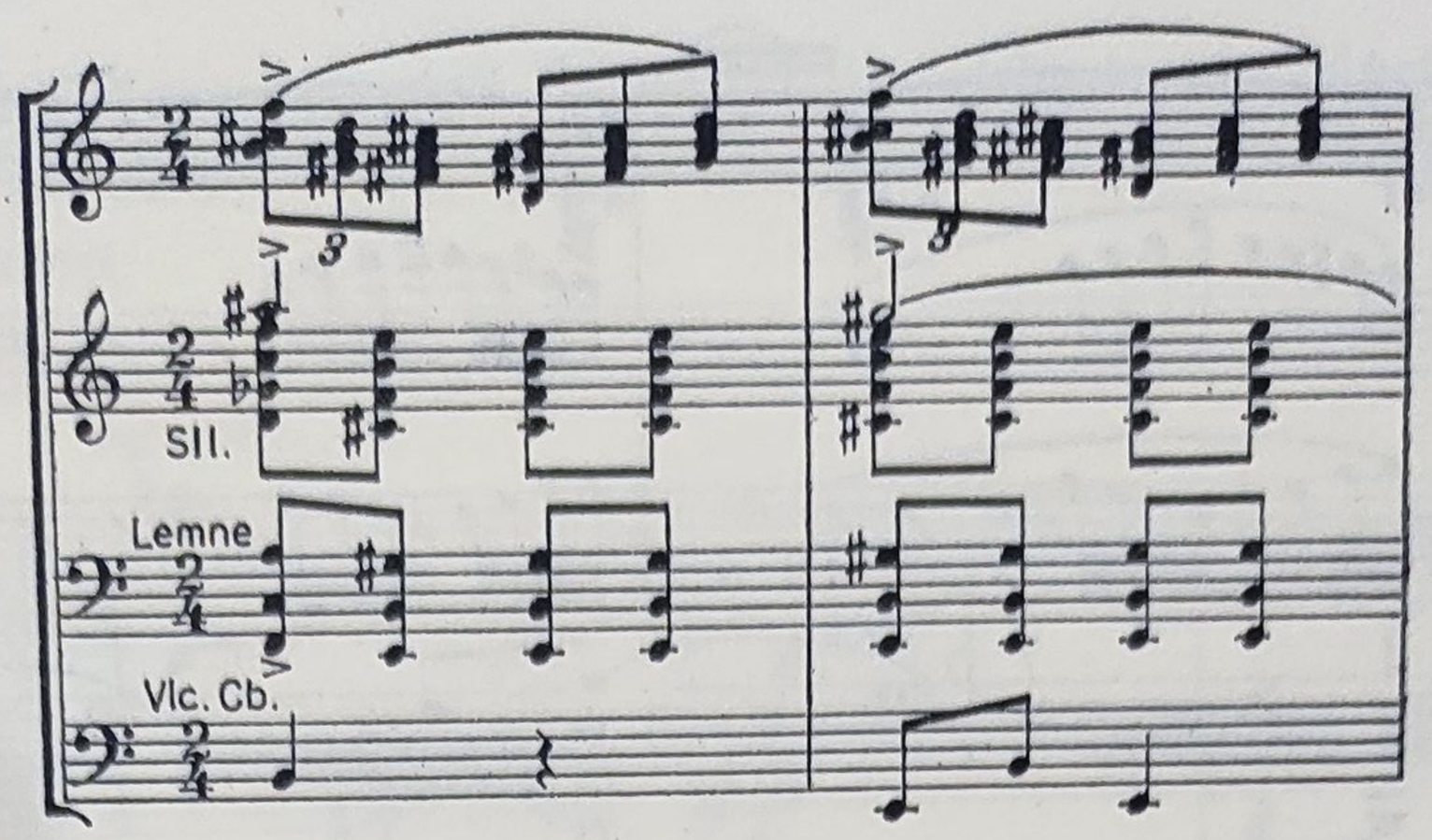


Deși imaginea mării a fost redată în două lucrări atît de prestigioase ca aceea a lui Debussy și a lui Enescu, Alexandru Pașcanu a reușit să găsească totuși mijloace proprii de a tălmăci impresiile pe care marea a făcut-o asupra sa, reușind să stabilească localizarea geografică a ei cu ajutorul unor citate folclorice, ca de pildă în cazul „Furtunii" folosind motive dintr-un bocet cules de Sabin Drăgoi din comuna Belinț (Banat).

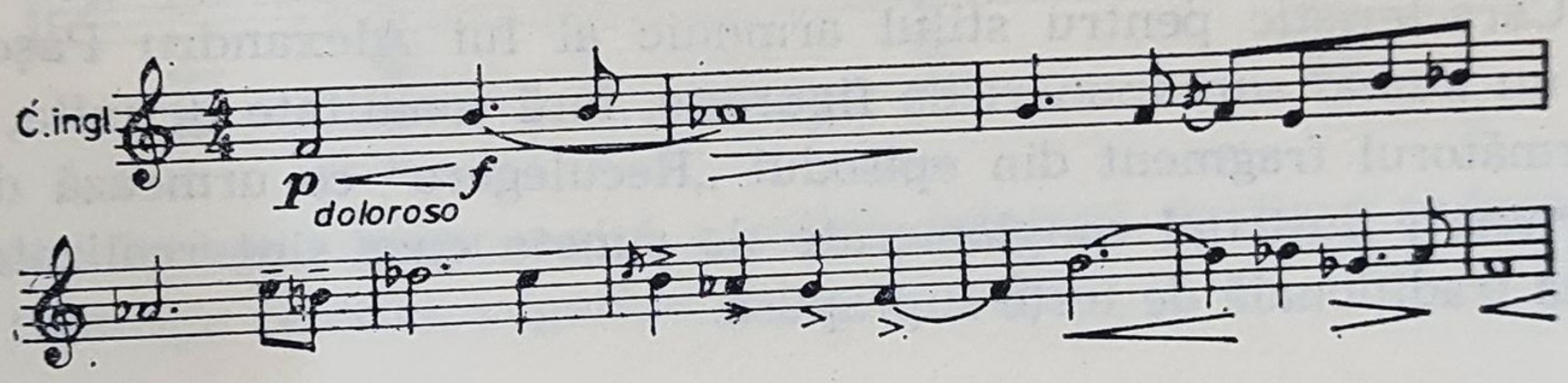
Caracteristic pentru stilul armonic al lui Alexandru Pașcanu sînt nu numai suprapuneri de figurație, fără tonalitate definită, dar și următorul fragment din episodul „Reculegere" ce urmează după „Furtună", ilustrînd conglomerate de sunete cum sînt realizate în forma tradițională de terțe suprapuse.



Nu mai puțin caracteristic este în privința aceasta și următorul fragment din „Jocul valurilor" (pag. 64—65 ale partiturii).



Muzica piesei simfonice *In Memoriam* dedicată, cum se arată în partitură, „celor căzuți cu fața spre zorii unei lumi mai bune, drepte, libere", are un caracter mai subiectiv, o capacitate de emoționare mai directă decît aceea a celor două lucrări anterioare, a căror substanță, deși reprezintă „mai mult simțire decît pictură" (pentru a întrebuința cuvintele lui Beethoven de la începutul *Pastoralei*), totuși nu este lipsită de elemente descriptive, deci oarecum exterioare, decorative. Concludent, în privința caracterului mai intens emoțional al muzicii acestei piese simfonice, este chiar începutul ei.



Punctul culminant este marcat de o succesiune de acorduri cuprinzînd toate cele 12 sunete ale gamei cromatice.

După încleștarea dramatică a poemului *In Memoriam*, lucrarea simfonică următoare, *Toccata*, aduce o înseninare. Ea este singura lucrare simfonică de mișcare vie a lui Alexandru Pașcanu, elementul ritmic avînd un rol important în conferirea caracterului motoric al mișcării. În punctul culminant al acestei compoziții antrenante sînt suprapuse trei melodii de colind, fiind sprijinite de un acord disonant cu funcțiune de pedală.

Spre deosebire de structura diatonică a melodiei din lucrările descrise în cele precedente, aceea a *Baladei pentru clarinet și cla-*

vecin are o structură melodică mai cromatică, tratarea armonică a melodiei fiind în principiu aceeași ca în celelalte lucrări.

În afară de cele două coruri menționate la începutul acestui studiu care fac parte din ciclul *Anotimpurile*, și în afară de *Chindia* și *Bocetele străbune*, Alexandru Pașcanu a scris și alte piese corale, unele, prelucrări de melodii populare, altele, patriotice, pe melodii de invenție proprie. Dintre cele din prima categorie fac parte și *Chindia* și *Bocetele străbune*, care s-au bucurat în interpretarea Corului Madrigal de un succes deosebit în țară și peste hotare.

NICOLAE BOBOC (26.XI.1920)

Ca fiu al Banatului unde activitatea pe tărîmul creației muzicale a înaintașilor pe baza inspirației folclorice a constituit și mai constituie încă un exemplu demn de urmat și Nicolae Boboc îndemnat poate mai ales de activitatea lui Sabin Drăgoi și-a văzut rosturile creatoare în valorificarea nestematelor muzicii populare, compunînd, pe lîngă un număr mic de piese pentru pian cîteva coruri în stil popular și cîteva cîntece de mase precum și muzică de acompaniament la piese de teatru (într-un stil adecvat conținutului pieselor), mai ales lucrări pentru orchestră. Cu excepția unui *Mic divertisment în stil clasic* (1951) toate celelalte lucrări simfonice ca : *Suita simfonică 1* și *2* (1947—1948), *Suita din ținutul Halmagiului* (1952), *Șase dansuri din Moldova* (1955), *Suita transilvană* (1958) și *Rapsodiile 1* și *2* (1975) constituie prelucrări izbutite de autentice melodii populare și se disting atît prin înveșmîntarea lor armonică originală, cît și prin orchestrația lor colorată.

Ocupînd în 1949 în calitate de dirijor și de director al Filarmonicii din Arad, iar din 1953 aceeași funcție la Filarmonica și la Opera din Timișoara, Nicolae Boboc nu a avut ca și alți dirijori-compozitori răgazul pentru a se dedica mai mult creației.

MIRCEA BASARAB (4.V.1921)

Ca discipol al lui Mihail Jora, Mircea Basarab și-a însușit, în afară de un solid meșteșug componistic, și gustul pentru o artă muzicală cu caracter național. Este însă adevărat că în mod mai evident acest caracter este propriu numai unora dintre lucrările sale.

În timp ce unii dintre reprezentanții școlii noastre naționale din generația născută după 1900 — ca Paul Constantinescu, Theodor Rogalski, Ion Dumitrescu, Sigismund Toduță și, cu unele excepții, Gheorghe Dumitrescu — vedeau împlinirea crezului lor estetic în păstrarea consecventă a caracteristicilor melodico-ritmice a tiparelor melodice populare, alții, din necesități expresive, depășeau adeseori parametrii idiomului popular, folosindu-se și de alte combinații de sunete pe care le oferă sistemul muzical european, inexistente în muzica noastră populară. În această categorie din urmă, este de încadrat, alături de alți compozitori români, și Mircea Basarab. Pornind în cîte o lucrare a sa de la o idee muzicală de inspirație folclorică, în cursul dezvoltării ei el se folosește însă și de constelații de sunete străine de folclorul nostru. Pentru a nu da loc unor interpretări greșite a celor afirmate mai sus, adăugăm că experiența a dovedit că „purismul național" nu constituie neapărat dovada unui talent mai viguros, ci este în general semnul unor convingeri estetice sau patriotice. S-ar mai putea crede că îmbinarea în aceeași lucrare de elemente de stil ale muzicii populare cu forme melodico-ritmice inexistente în folclor se aseamănă cu grefarea pe trunchiul muzicii universale de esență tonală a unor altoiuri populare. Ori nu numai punctul de plecare este diferit, dar în cazul în care gîndirea muzicală a unui compozitor român s-a format sub influența hotărîtoare a tradiției clasico-romantice și elementele ei de bază au devenit mijlocul cel mai propice de exprimare, temele inventate în caracter popular sînt de cele mai multe ori absorbite de limbajul armonic de esență occidentală, ele avînd doar funcția de condiment stilistic, ca de pildă *ungarismele* în muzica lui Haydn, Schubert și Brahms.

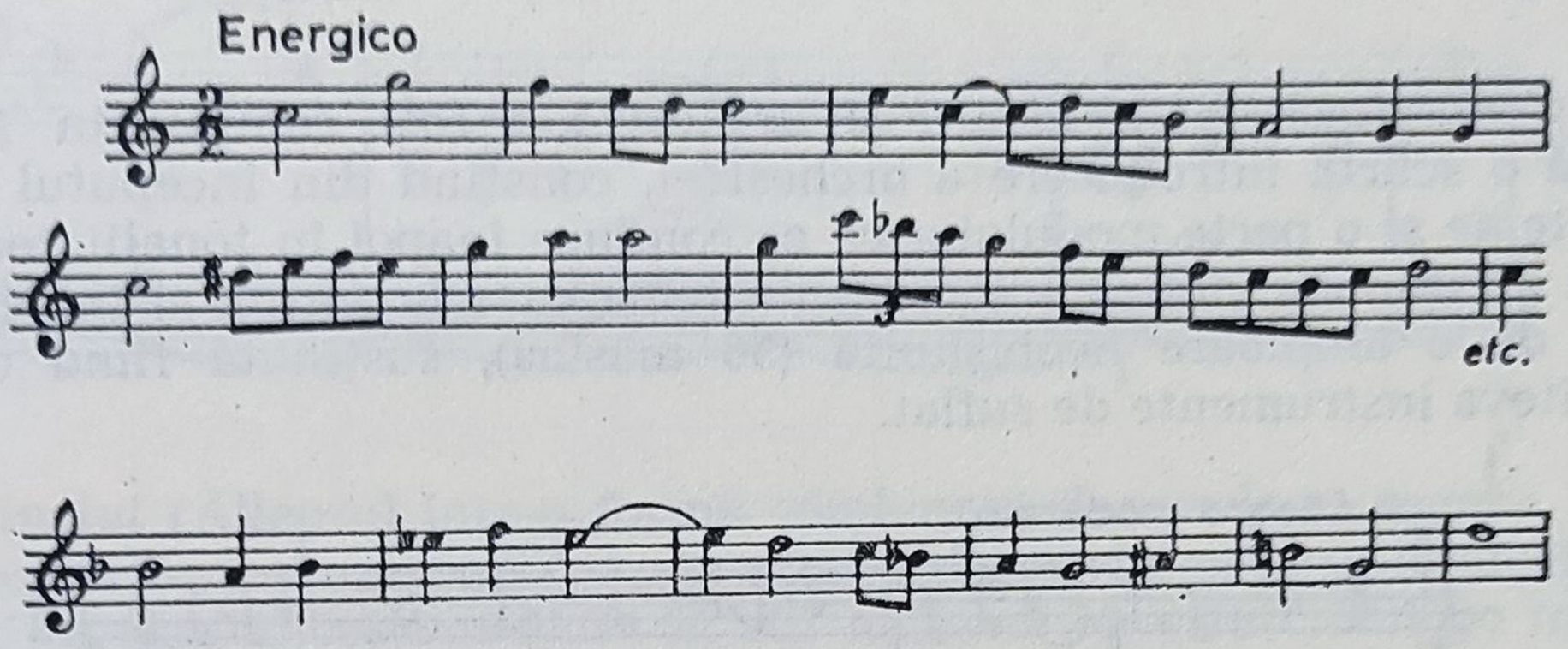
Înainte de a îmbrățișa, în 1953, cariera de dirijor, în care calitate aparatul orchestral devine mijlocul său preferat de concretizare sonoră a imaginației sale muzicale, Mircea Basarab a compus în 1946, spre sfîrșitul studiilor sale la Conservatorul din București, pe lîngă o *Nocturnă* și un *Scherzo* pentru pian, două lucrări pentru orchestră, anume : *Cinci miniaturi* și un *Marș simfonic*.

Urmează apoi un *Preludiu simfonic*, un scurt poem intitulat *Noapte în sat*, ambele compuse în 1947, un *Poem liric*, în 1948, iar în 1950, un *Triptic simfonic*.

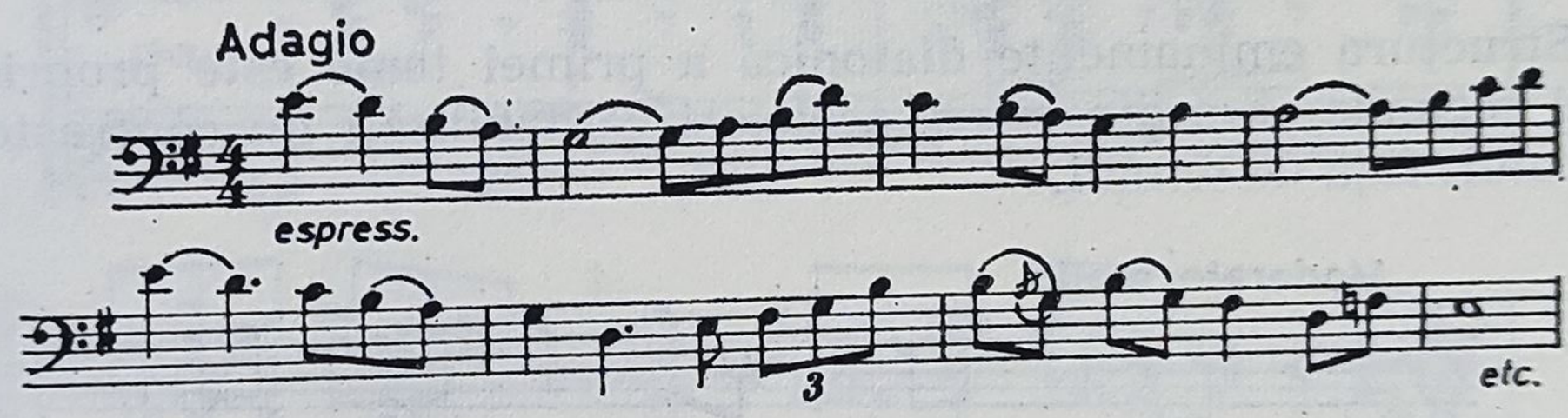
Deși *Tripticul simfonic* a fost scris, după cum arată indicația din partitură, pentru jurnalele cinematografice, compozitorul nu a făcut totuși concesii prea mari accesibilității, încît *Tripticul* se menține la nivelul unei lucrări de concert fiind semnificativă mai ales sub aspectul rădăcinilor ei populare.

În timp ce *Tripticul simfonic* conţine teme şi motive de evidentă inspiraţie populară, lucrarea următoare, *Simfonieta* (1950), a fost compusă cu mijloace de expresie — deloc impersonale — pentru a căror inventare, muzica clasică vieneză, mai ales aceea a lui Haydn, îi putea servi lui Mircea Basarab ca model.

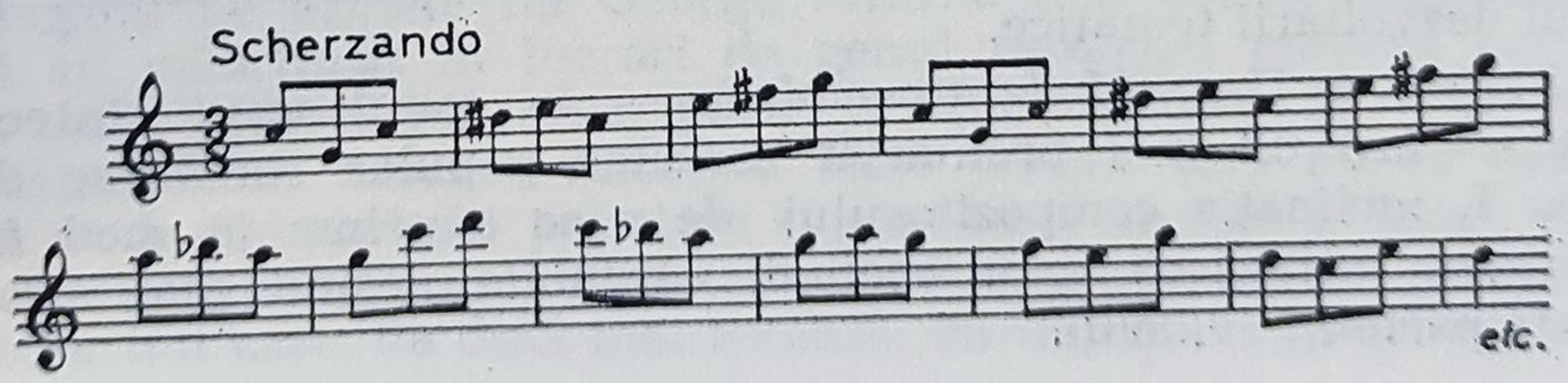
Alcătuită din patru părţi, prima parte, tradiţionalul *Allegro de sonată*, este clădită pe următoarele două teme :



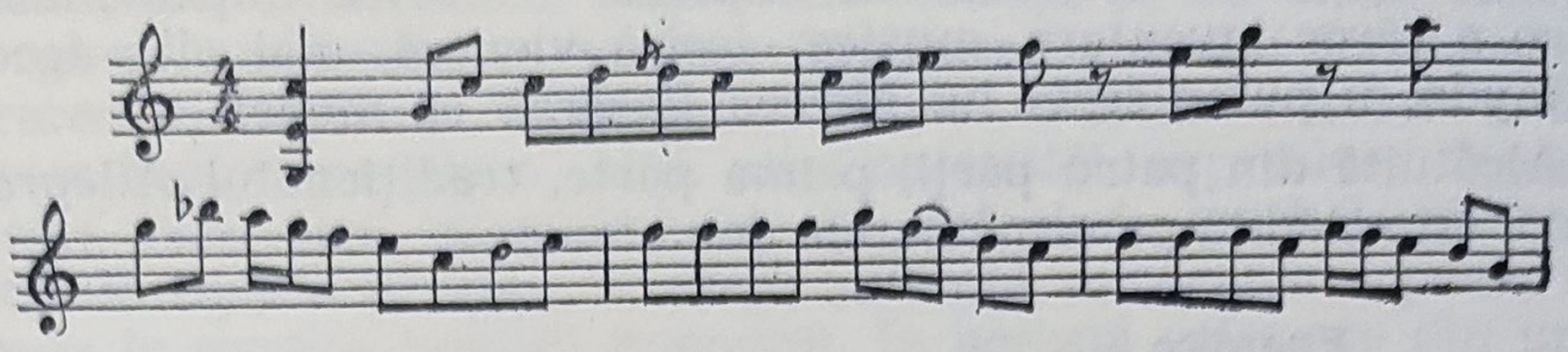
Partea lentă, *Adagio*, în formă de lied, care începe cu următoarea cantilenă a violoncelului



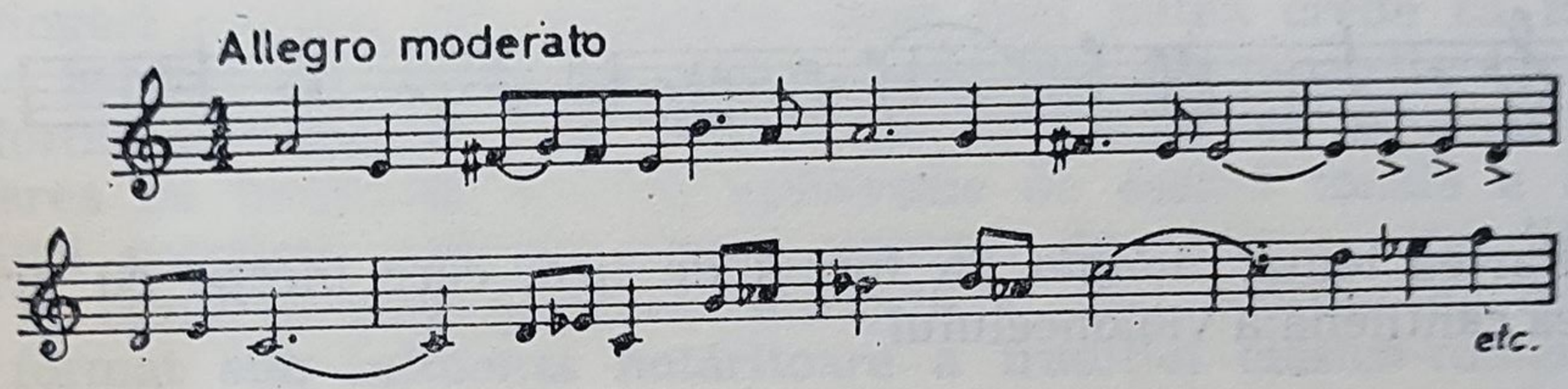
se distinge printr-o notă oarecum romantică, la care, în afară de caracterul melodiei, contribuie şi armonia mai colorată decît aceea bazată pe funcţiunile armonice principale ale părţilor cu mişcare vie. În timp ce sprinţarul *Scherzo* se distinge prin transparenţa



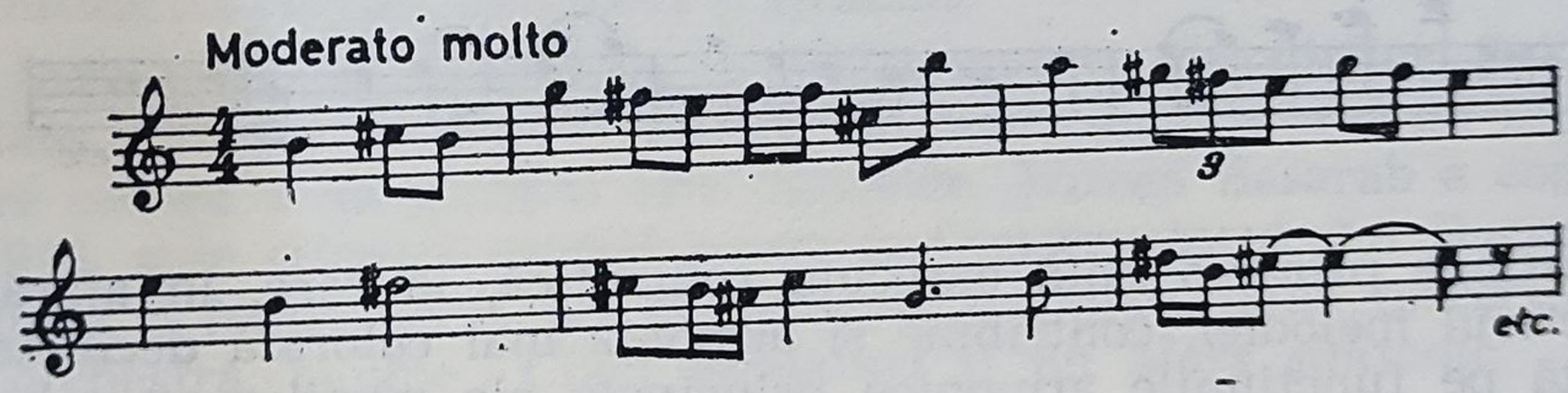
scriiturii. *Finalul* excelează — după cum arată și prima temă — mai ales printr-o deosebită vigoare ritmică.



Concertul pentru vioară și orchestră a fost compus în 1952. După o scurtă introducere a orchestrei, constînd din începutul primei teme și o parte modulatorică ce conduce înapoi în tonalitatea de bază (*la* minor), violina solo execută tema care în forma ei integrală este de o amploare neobișnuită (36 măsuri), susținută fiind doar de cîteva instrumente de suflat.

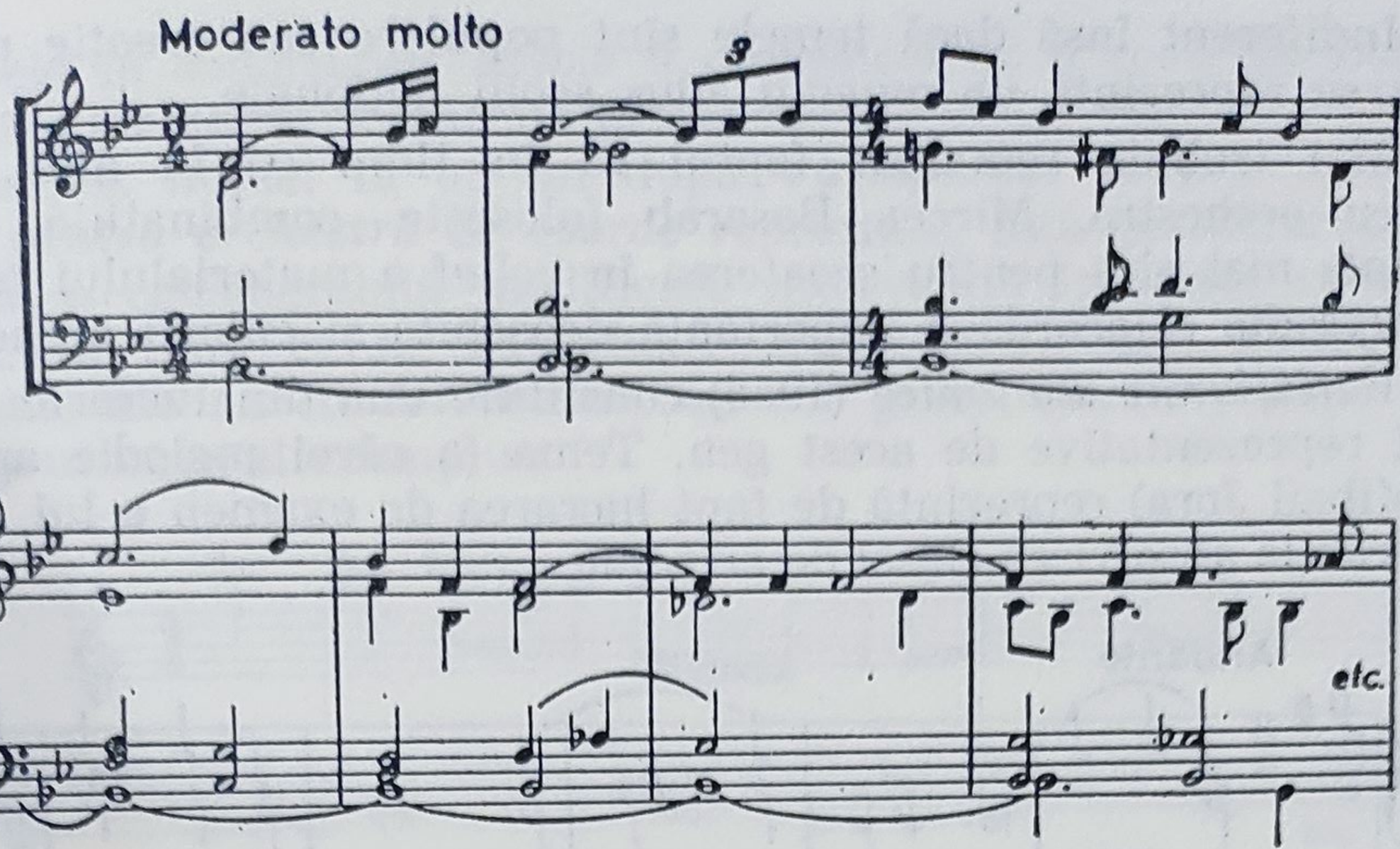


Structura eminamente diatonică a primei teme este proprie și temei secunde care din cauza aceleiași cantabilități nu contrastează prea mult față de tema I.

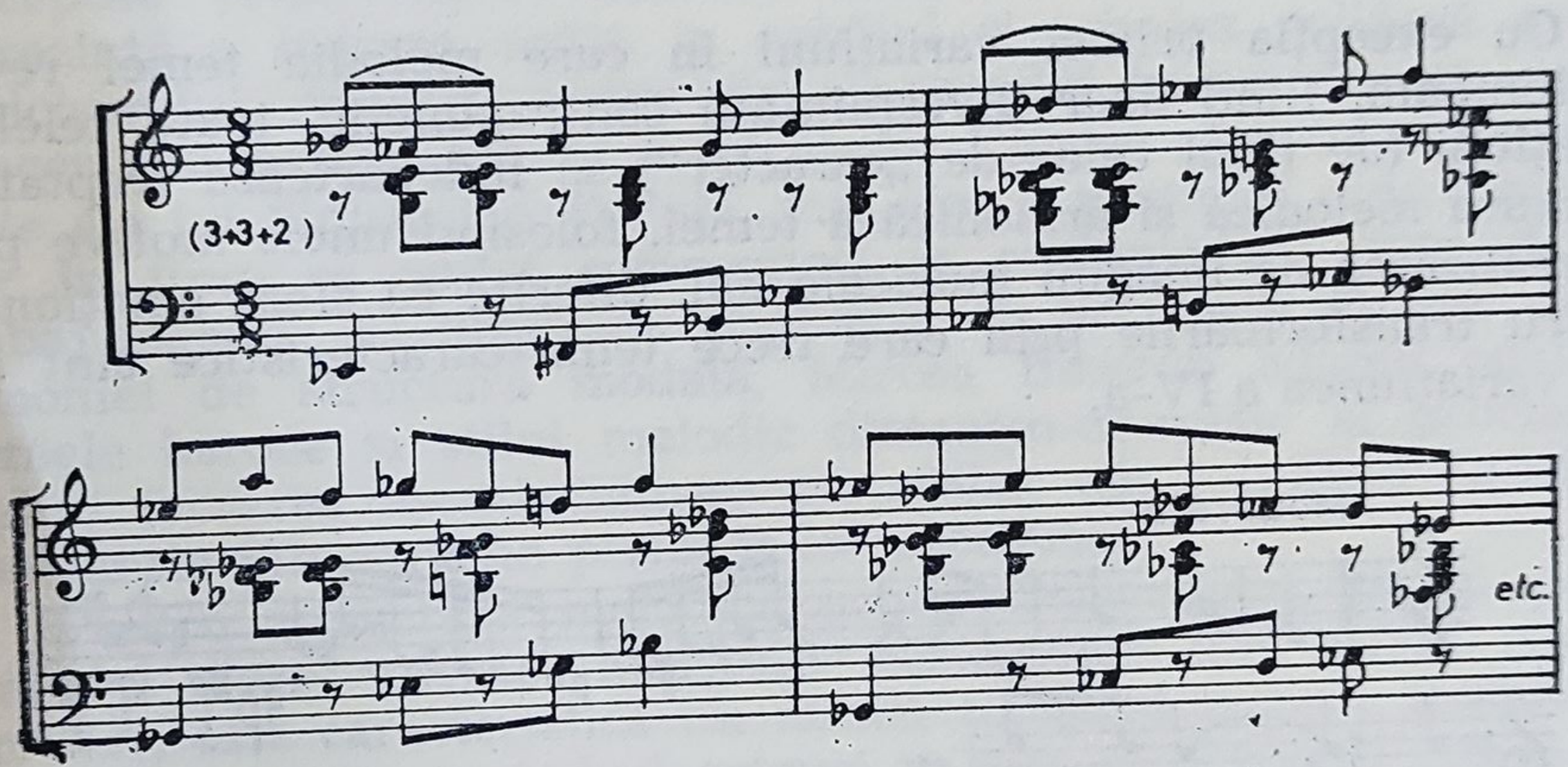


Diatonismul caracteristic celor două teme precumpănește și în cursul dezvoltării tematice.

Partea a II-a (*Moderato-molto*) — în tonul unui cîntec de seară — are un mai pronunțat caracter popular românesc decît partea I, înclinația compozitorului de a se exprima în mod frecvent prin mijlocirea unor melodii cantabile, ieșind mai ales în această parte în evidență.



Finalul (Allegro) într-o formă combinată de rondo și sonată, în caracterul unui dans popular — cvasi-obligatoriu pentru finalurile lucrărilor simfonice concepute în stil național — este clădit pe mai multe idei muzicale, principale fiind următoarele două,



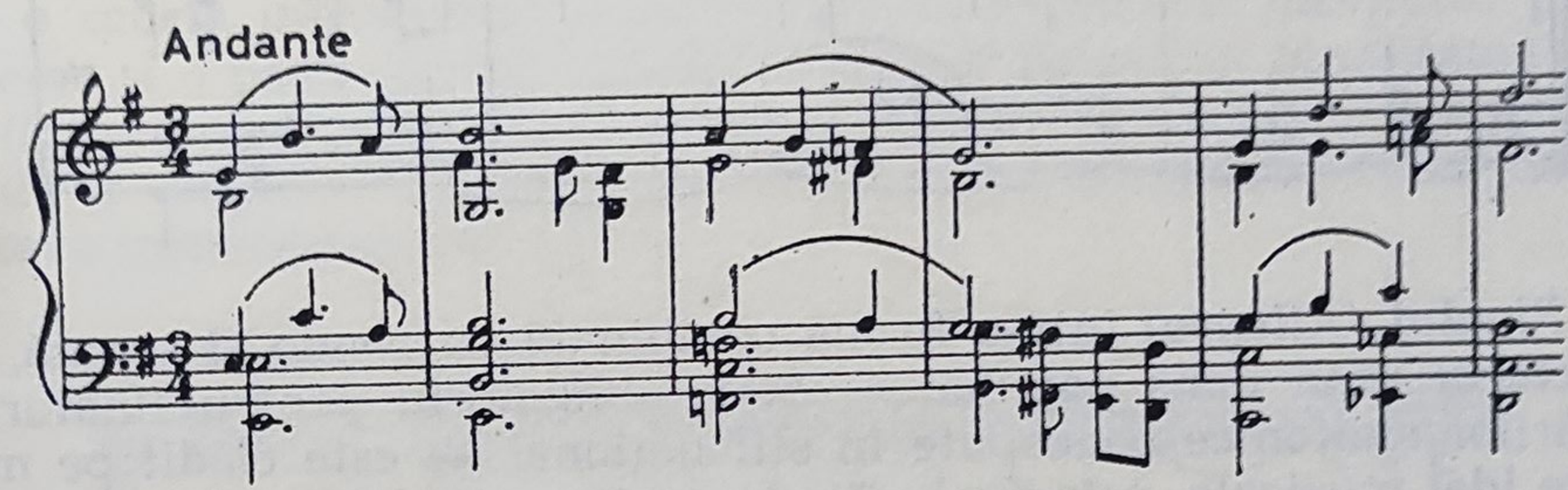
cea de a doua remarcîndu-se prin picanteria ei ritmică.

Mergînd pe urmele lui George Enescu, mai mulți compozitori români au valorificat în lucrări de genul rapsodiei melodii populare, a căror obîrșie folclorică poate fi ușor stabilită. În *Rapsodia* sa (1954), Mircea Basarab folosește teme despre care nu se poate preciza dacă sînt melodii populare supuse unor ușoare stilizări, sau teme de invenție proprie, modelate după anumite tipuri melodice ale folclorului care, de dată mai recentă, au la bază o gamă majoră.

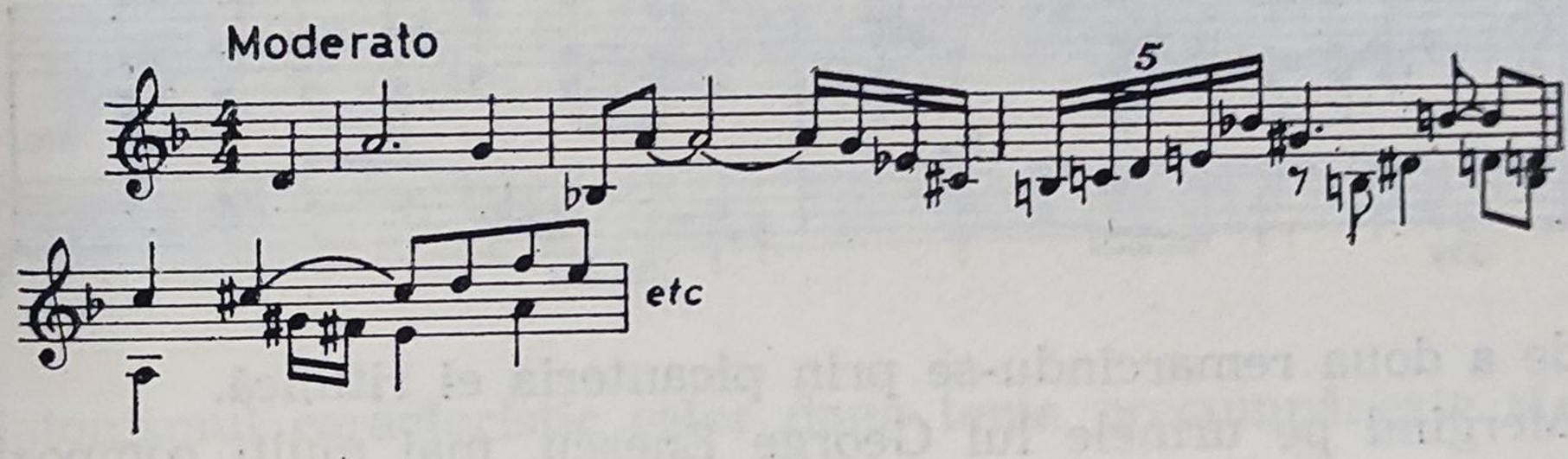
Indiferent însă dacă temele sînt populare sau creaţie proprie, lucrarea reprezintă un omagiu adus şcolii naţionale.

Mai trebuie remarcat faptul că în timp ce în alte lucrări pentru orchestră, Mircea Basarab foloseşte combinaţiile instrumentale mai ales pentru scoaterea în relief a materialului tematic, în *Rapsodie* el acordă o importanţă deosebită şi culorii orchestrale.

Variaţiunile simfonice (1958) constituie una din lucrările româneşti reprezentative de acest gen. Tema (a cărei melodie aparţine lui Mihail Jora) reprezintă de fapt lucrarea de examen a lui Mircea Basarab la absolvirea clasei de armonie.



Cu excepţia primei variaţiuni în care melodia temei revine neschimbată, fiind doar înveşmîntată contrapunctic, toate celelalte variaţiuni (de tipul celor de „caracter") se îndepărtează treptat de structura melodică şi armonică a temei, folosind unele motive pentru realizarea de imagini muzicale noi, diferite ca sferă emoţională. Pentru transformările prin care trece tema caracteristice sînt mai ales variaţiunea a IV-a,

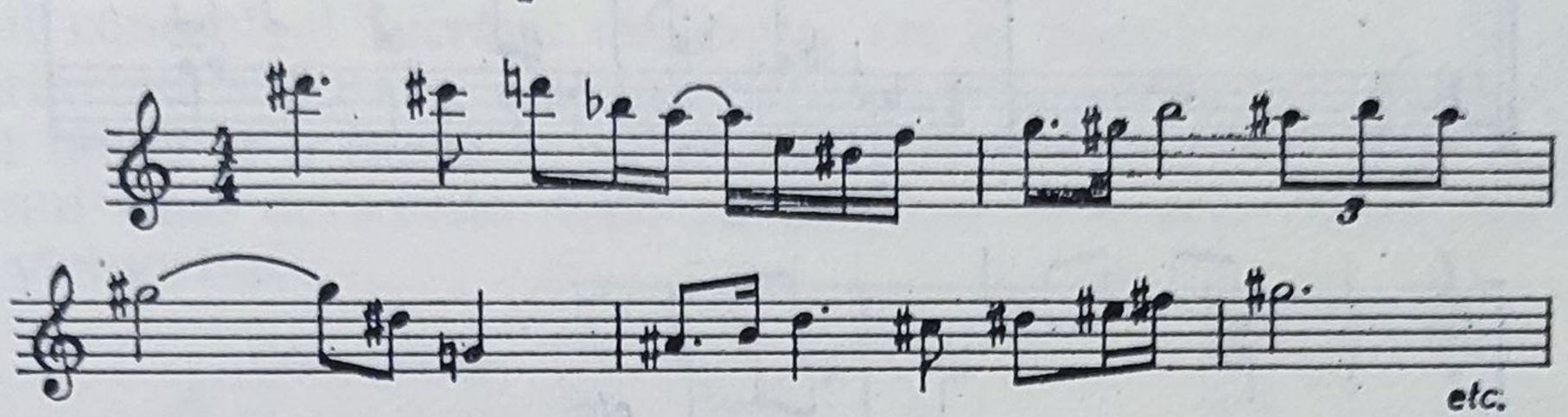


în care compozitorul face uz de cromatisme şi de acorduri bitonale.

Variaţiunea a VI-a, cu care se încheie lucrarea, este cea mai amplă, ea începe şi se termină cu o expoziţie de fugă, între care este intercalat un divertisment mai lung, format din motivele temei şi altele noi, ale unor variaţiuni anterioare. Această ultimă variaţie

se încheie în sonoritatea amplă a orchestrei cu o codă, clădită tot pe motive ale divertismentului precedent.

Compus numai la un an după *Variațiunile simfonice*, *Intermezzo pentru orchestră de coarde* reprezintă, față de lucrarea precedentă, o considerabilă modificare intervenită în stilul compozitorului. În timp ce în *Variațiuni*, cromatismele sînt folosite cu economie, ele au în *Intermezzo* un rol precumpănitor, după cum arată și următorul exemplu :



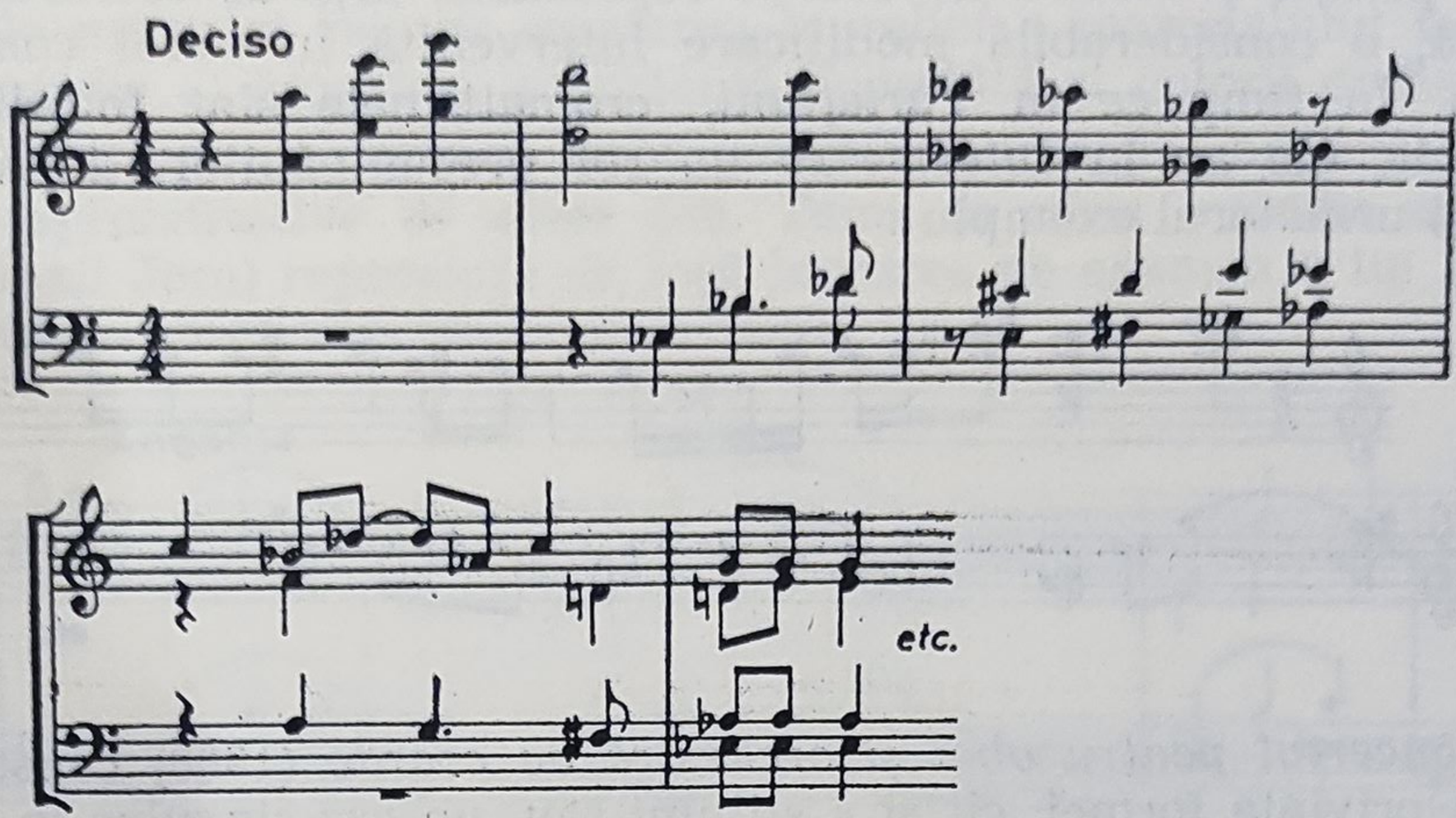
Concertul pentru oboi și orchestră de coarde (1960) constituie, atît în privința formei, cît și a stilului său, un caz singular în creația lui Mircea Basarab. Spre deosebire de compozițiile precedente, concepute predominant omofon armonic, *Concertul pentru oboi* reprezintă o lucrare scrisă în spiritul și tehnica polifonă a neoclasicismului. Aceleași forme ale concertului baroc stau și la baza *Concertului pentru coarde* a lui Tudor Ciortea și a celor trei *Concerte* ale lui Sigismund Toduță, mai ales a primului dintre acestea. Dar în timp ce ambii compozitori se exprimă cu ajutorul unui limbaj melodic de inspirație populară, cu implicații directe asupra armoniei de structură modală, Mircea Basarab adoptă odată cu formele baroce și stilul melodic diatonico-cromatic al neoclasicismului, lucrarea asemănîndu-se cu acelea ale lui Dinu Lipatti și Constantin Silvestri din perioada lor neoclasică.

Pentru structura melodică a neoclasicismului, ca și pentru aceea a altor curente muzicale occidentale din prima parte a sec. XX, este caracteristică nu numai folosirea tuturor intervalelor ce pot fi formate în cadrul octavei și cele ce depășesc octava, dar și succesiunea unor intervale mari, linia melodică cuprinzînd și un ambitus mai larg. Un rol important îl are în stilul neoclasic și polifonia de structură lineară. Astfel și Mircea Basarab folosește în *Concertul pentru oboi* mai puțin scriitura verticală, predominînd cea polifonă.

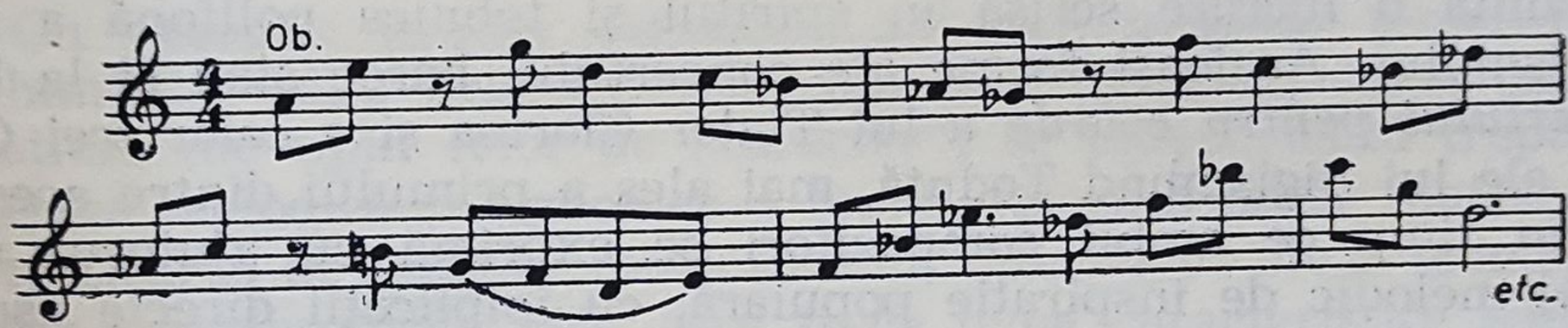
Partea I a *Concertului* este concepută în formă de sonată monotematică ; legătura dintre revenirile temei este realizată nu pe temeiul procedeelor cunoscute din dezvoltările clasico-romantice, ci pe „toarcerea“ continuă a firului melodic, în general pe

bază de motive noi, în cursul desfășurării melodice apărînd uneori însă și unele idei de amploare.

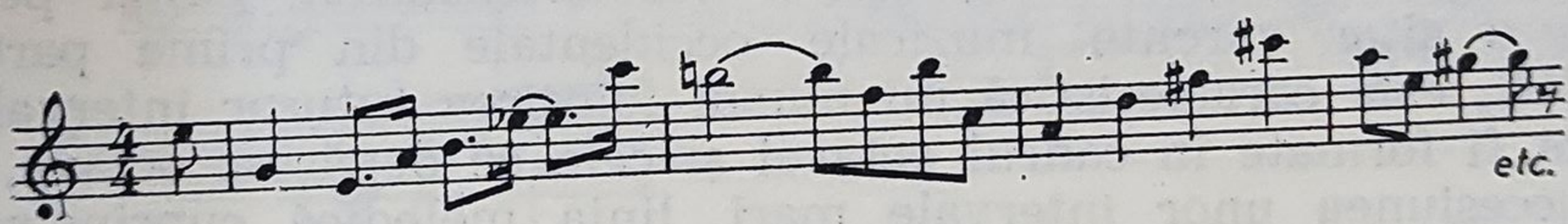
După o scurtă introducere a orchestrei,



oboiul intonează următoarea idee principală :

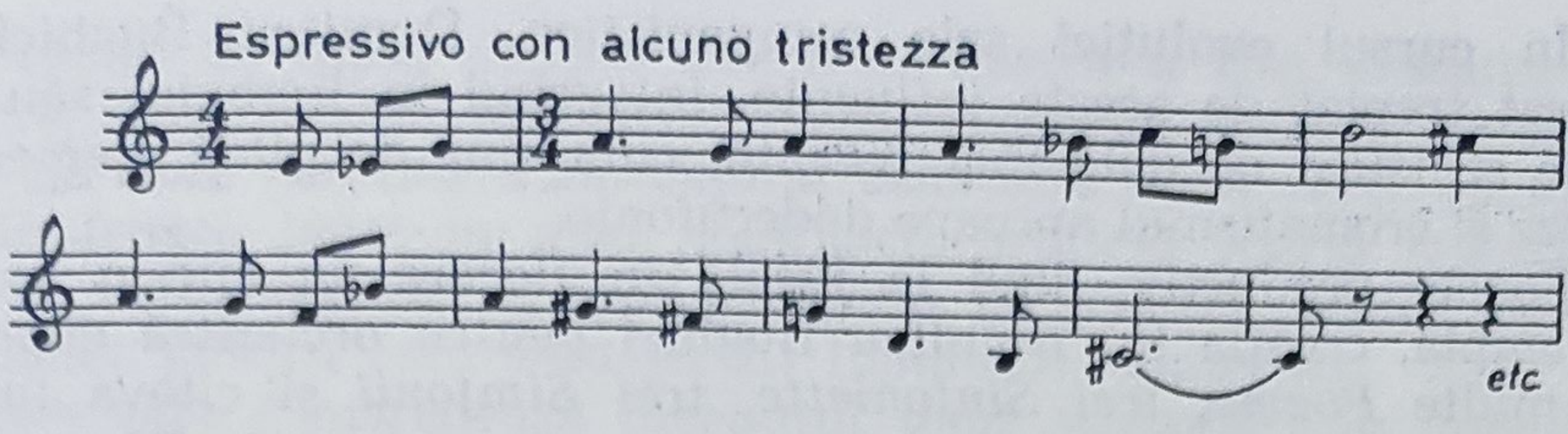


Un fragment caracteristic pentru ilustrarea celor arătate mai sus cu privire la mari salturi melodice îl reprezintă următorul fragment.

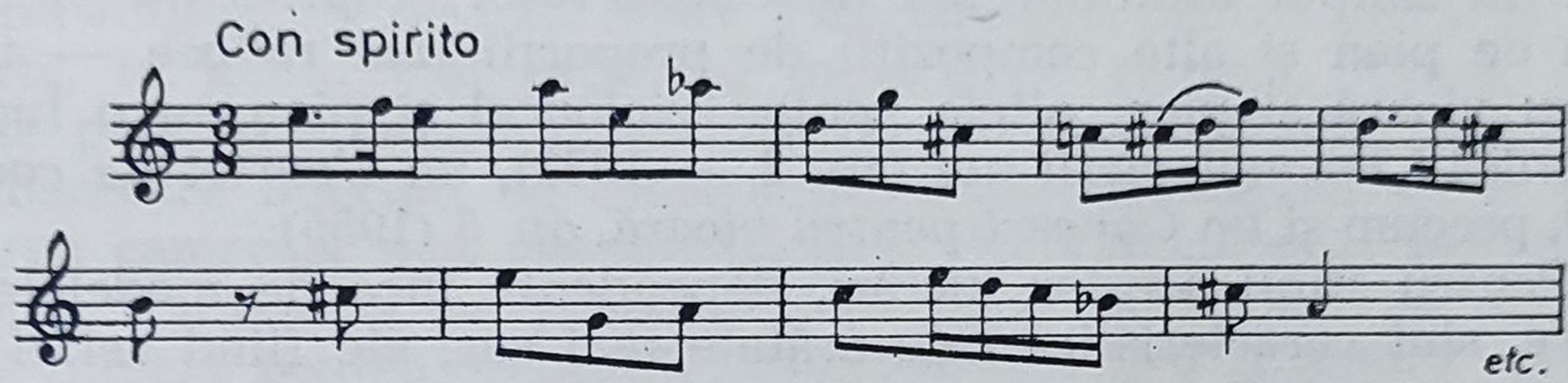


Partea mediană lentă *(Espressivo con alcuno tristezza)*, oarecum în forma pieselor lente ale Barocului — intitulate de obicei, din cauza structurii lor melodice, *Aria* — se deosebește prin caracterul ei expresiv de spiritul mai obiectiv al primei și ultimei părți ale lucrării.

După o introducere a orchestrei, oboiul intonează următoarea melodie :



Finalul (con spirito), în formă de rondo de tip baroc, — în cazul concret al lucrării analizate, tot în formă monotematică, dar cuprinzînd și cîteva idei secundare — seamănă, datorită plasticității temei și a consistenței muzicale ca factură, mai mult cu aceea a unui final de sonată decît cu un final de concert bazat mai mult pe virtuozitate.



În cei 17 ani de susținută activitate componistică, Mircea Basarab a contribuit la îmbogățirea creației noastre simfonice cu mai multe lucrări substanțiale, pentru ca după terminarea *Concertului pentru oboi și orchestră de coarde*, absorbit de activitatea sa de șef de orchestră, să înceteze să compună ca și alți compozitori-dirijori români.

DUMITRU BUGHICI (14.XI.1921)

După ce în anii adolescenței a fost elev al Conservatorului din Iași, Dumitru Bughici a urmat între 1950—1955 cursurile Conservatorului „N. Rimski-Korsakov" din Leningrad. Ambianța muzicală a acestui important centru cultural cu o veche tradiție artistică a influențat în mod firesc gîndirea sa muzicală. Înrîurirea muzicii ruse clasice și a celei sovietice din epoca de debut a compozitorului este atestată atît de sfera tematică a lucrărilor și caracterul lor programatic, cît și de dramatismul și nota patetică a muzicii sale și, în același timp, de caracterul deliberat accesibil al limbajului muzical. Păstrarea riguroasă a tonalității, tradiționala armonie clasico-romantică, intonații de cîntece revoluționare și de masă în melodie sînt mijloacele prin care compozitorul realizează accesibilitatea lucrărilor sale în anii de debut.

În cursul evoluției sale componistice, Dumitru Bughici s-a eliberat treptat de aceste influențe, integrînd în limbajul său elemente stilistice de dată mai recentă, cum sînt de pildă elementele de jazz și cromatismul aproape dodecafonic.

Foarte productiv, dînd la iveală în fiecare an cîte o lucrare mai amplă, creația lui Dumitru Bughici pentru orchestră cuprinde mai multe *Poeme*, trei *Sinfoniette*, trei *Simfonii* și cîteva lucrări concertante pentru un instrument solo cu orchestră. Din creația sa instrumentală fac parte : patru *Cvartete de coarde* și alte cîteva lucrări camerale pentru diferite formațiuni. Activ și în domeniul muzicii corale, Dumitru Bughici a compus și un număr considerabil de cîntece de mase.

Primele sale lucrări — de la opus 1 pînă la opus 9 — au fost scrise în timpul ultimilor ani de Conservator, cuprinzînd pe lîngă piese de pian și alte compoziții de proporții mai reduse — unele pentru vioară și pian, altele pentru violoncel și pian — o lucrare simfonică : *Poemul vieții noi* (op. 2 — 1953), un *Cvartet de coarde, op. 4*, precum și un *Concert pentru vioară, op. 6* (1955).

Pentru stilul acestor lucrări, dependente încă de modelele sovietice, sînt caracteristice cele arătate mai sus, ele fiind astfel mai puțin reprezentative pentru creația compozitorului.

După întoarcerea sa în țară, Dumitru Bughici a compus, pe lîngă cîteva lucrări camerale, următoarele lucrări simfonice : *Poem concertant pentru violoncel și orchestră* (op. 10 — 1957), *Sinfonietta tinereții* (op. 13 — 1958), *Patru tablouri coregrafice* (op. 14 — 1959) și ca adept al unei arte angajate, două poeme pentru orchestră, inspirate din lupta unor figuri de seamă ale Partidului Comunist în timpul ilegalității ca : *Evocare (Donca Simo* — op. 8 — 1956) și *Filimon Sîrbu* (op. 15 — 1959) ; ele sînt deosebit de semnificative pentru concepțiile estetice ale lui D. Bughici din această perioadă de creație. Lucrările, purtînd numărul de op. 16, 18 și 19, au fost retrase de autorul lor din circulație. Compoziția următoare, *Simfonia I* denumită *Simfonia Poem* (op. 20 — 1961), este dedicată celei de a patruzecea aniversare a Partidului Comunist Român. Lucrarea nu are un program amănunțit, ci sugerează doar (în prima parte) lupta comuniștilor în timpul ilegalității. Urmărind ideea de care autorul a fost condus în compunerea lucrării sale, *Simfonia* este străbătută de dramatism, care pare a fi de altminteri semnul unei înclinații firești a compozitorului, această atmosferă fiind caracteristică și unor lucrări anterioare, între altele și unor lucrări de muzică de cameră, ca de pildă și timpuriei *Suite pentru vioară* (1953).

Aceeași notă dramatică din partea întîi a *Simfoniei* este proprie și părții lente (a III-a), un marș funebru, închinat memoriei

celor căzuţi în lupta pentru libertate. Partea a II-a, tradiţionalul *Scherzo*, iese oarecum din acest cadru dramatic general, deosebindu-se de nota patetică a limbajului celorlalte două părţi. În epilogul *Simfoniei*, legat în mod nemijlocit printr-o scurtă trecere de *Scherzo*, este exprimat în mod apoteotic, cu accente patetice, triumful ideilor pentru care s-au jertfit luptătorii comunişti.

Simfonia I marchează începutul unor schimbări în modul de exprimare a compozitorului, elementele de politonalitate, de scriitură polifon-lineară ca şi complexul cromatic folosit în structura melodică a lucrării reprezintă noile trăsături stilistice care, în lucrările următoare, vor fi tot mai mult subliniate.

După această lucrare simfonică, Dumitru Bughici compune *Divertismentul pentru vioară, violoncel şi pian* (op. 21 — 1961), folosind mijloacele de exprimare caracteristice pentru lucrarea precedentă, în genul mai intim al muzicii de cameră. Avînd, după cîte se pare, o anumită preferinţă pentru forma poem, care îngăduie oarecare libertăţi de construcţie, Dumitru Bughici scrie, după lucrarea camerală mai sus-menţionată, *Poemul bucuriei* (op. 22 — 1962), o compoziţie de proporţii mai mici. În acelaşi an scrie şi o altă lucrare pentru orchestră : *Simfonieta a II-a „Cosmică"* (1962), în care cotitura stilistică a compozitorului iese mai clar în evidenţă.

Simfonieta „Cosmică" — op. 24 — 1962 (care urmează la trei ani după *Vis cosmic* a lui Theodor Grigoriu) a fost inspirată de zborul lui Gagarin în cosmos. După cum afirmă compozitorul, în această lucrare el nu a avut intenţia să exprime numai propriile sale sentimente, ci şi acelea ale lumii întregi, profund impresionată de realizarea tehnică epocală, de cutezanţa primului om care a întreprins un zbor în necunoscut. Deşi cele trei părţi din care este alcătuită lucrarea : *Uvertură, Fantezie, Final* au un substrat programatic, conţinutul de idei şi de sentimente este redat în formele tradiţionale ale muzicii instrumentale pure : *Uvertura* şi *Finalul* în formă de sonată, iar partea mediană, *Fantezia* (în care compozitorul exprimă speranţele oamenilor legate de cucerirea cosmosului) constituie o *Passacaglie*.

Stilul lucrării înseamnă un pas înainte în procesul de integrare a cromatismului şi a unor combinaţii acordice politonale, care dau limbajului armonic o voită asprime, necesară pentru exprimarea noii sfere de expresie. O altă caracteristică a acestei lucrări, care va fi proprie într-o măsură mai accentuată unora dintre compoziţiile următoare ale lui Dumitru Bughici, este rolul important al polifoniei, care constituie un alt semn de emancipare de influenţa muzicii sovietice. În acelaşi timp, în ciuda unor rigori impuse de polifonie, compozitorul manifestă şi tendinţa de a trata formele tradiţionale cu mai multă libertate.

celor căzuţi în lupta pentru libertate. Partea a II-a, tradiţionalul *Scherzo*, iese oarecum din acest cadru dramatic general, deosebindu-se de nota patetică a limbajului celorlalte două părţi. În epilogul *Simfoniei*, legat în mod nemijlocit printr-o scurtă trecere de *Scherzo*, este exprimat în mod apoteotic, cu accente patetice, triumful ideilor pentru care s-au jertfit luptătorii comunişti.

Simfonia I marchează începutul unor schimbări în modul de exprimare a compozitorului, elementele de politonalitate, de scriitură polifon-lineară ca şi complexul cromatic folosit în structura melodică a lucrării reprezintă noile trăsături stilistice care, în lucrările următoare, vor fi tot mai mult subliniate.

După această lucrare simfonică, Dumitru Bughici compune *Divertismentul pentru vioară, violoncel şi pian* (op. 21 — 1961), folosind mijloacele de exprimare caracteristice pentru lucrarea precedentă, în genul mai intim al muzicii de cameră. Avînd, după cîte se pare, o anumită preferinţă pentru forma poem, care îngăduie oarecare libertăţi de construcţie, Dumitru Bughici scrie, după lucrarea camerală mai sus-menţionată, *Poemul bucuriei* (op. 22 — 1962), o compoziţie de proporţii mai mici. În acelaşi an scrie şi o altă lucrare pentru orchestră : *Simfonieta a II-a „Cosmică“* (1962), în care cotitura stilistică a compozitorului iese mai clar în evidenţă.

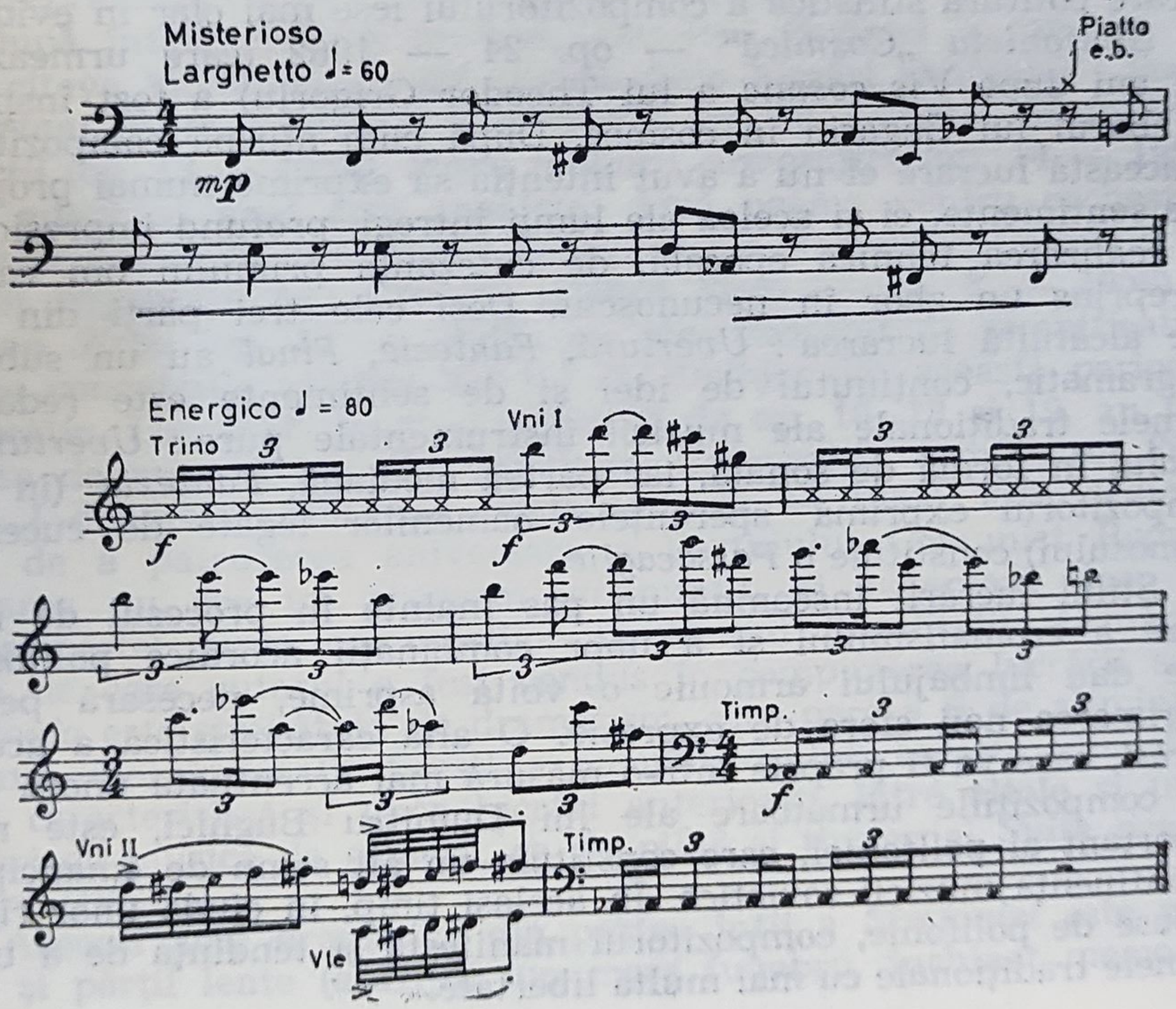
Simfonieta „Cosmică“ — op. 24 — 1962 (care urmează la trei ani după *Vis cosmic* a lui Theodor Grigoriu) a fost inspirată de zborul lui Gagarin în cosmos. După cum afirmă compozitorul, în această lucrare el nu a avut intenţia să exprime numai propriile sale sentimente, ci şi acelea ale lumii întregi, profund impresionată de realizarea tehnică epocală, de cutezanţa primului om care a întreprins un zbor în necunoscut. Deşi cele trei părţi din care este alcătuită lucrarea : *Uvertură, Fantezie, Final* au un substrat programatic, conţinutul de idei şi de sentimente este redat în formele tradiţionale ale muzicii instrumentale pure : *Uvertura* şi *Finalul* în formă de sonată, iar partea mediană, *Fantezia* (în care compozitorul exprimă speranţele oamenilor legate de cucerirea cosmosului) constituie o *Passacaglie*.

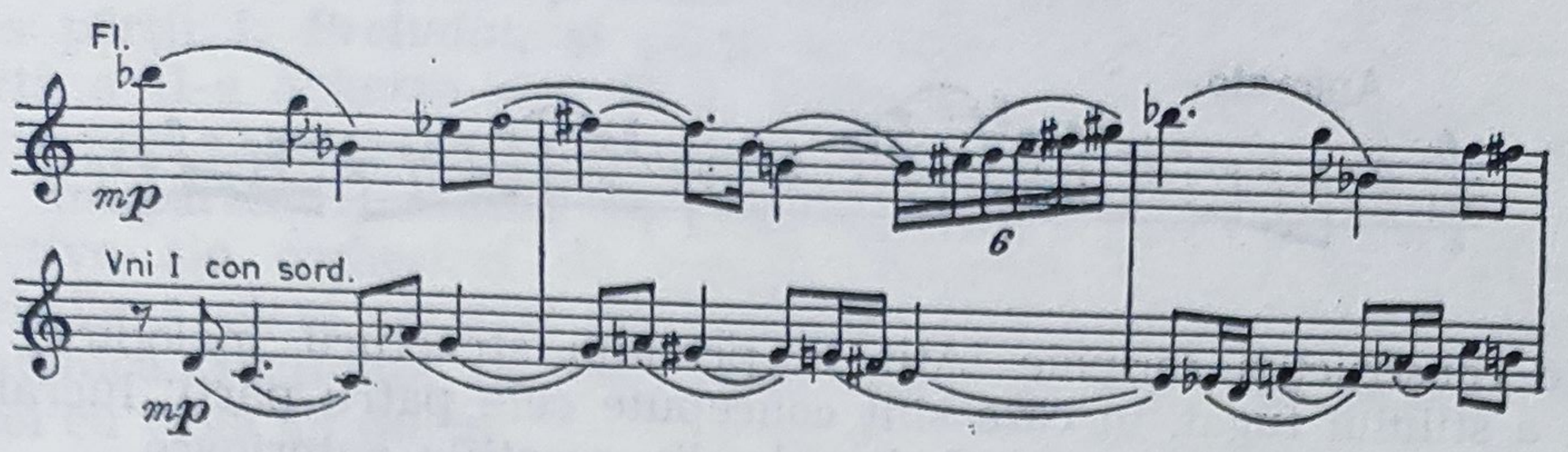
Stilul lucrării înseamnă un pas înainte în procesul de integrare a cromatismului şi a unor combinaţii acordice politonale, care dau limbajului armonic o voită asprime, necesară pentru exprimarea noii sfere de expresie. O altă caracteristică a acestei lucrări, care va fi proprie într-o măsură mai accentuată unora dintre compoziţiile următoare ale lui Dumitru Bughici, este rolul important al polifoniei, care constituie un alt semn de emancipare de influenţa muzicii sovietice. În acelaşi timp, în ciuda unor rigori impuse de polifonie, compozitorul manifestă şi tendinţa de a trata formele tradiţionale cu mai multă libertate.

Lucrările din anii care au urmat compunerii *Simfonietei „Cosmice"* arată interesul crescînd al lui Dumitru Bughici pentru ritm și culoare orchestrală. Prima lucrare în care ritmul are un rol dominant, este *Bolero*-ul (op. 26 — 1962) în care compozitorul folosește ritmuri de jazz. În dorința de a da expresie sentimentelor sale patriotice, Dumitru Bughici compune în 1964 poemul simfonic *Monumentul*, op. 27, închinat celei de a XX-a aniversări a Eliberării patriei.

Experiența cîștigată cu lucrările enumerate mai sus i-a servit — după propria mărturisire a compozitorului — la realizarea celei de a *II-a Simfonii „Coregrafică"* (1964), concepută pentru a fi cîntată atît ca simfonie, cît și ca balet.

La fel ca și majoritatea lucrărilor sale, și *Simfonia a II-a „Coregrafică"* (op. 28) are o idee conducătoare. Caracterizînd-o, autorul afirmă că „ideea de bază a lucrării este admirația pentru om, care rămîne mereu om, chiar și în situațiile cele mai grele ale vieții". În strînsă legătură cu acest program, lucrarea este clădită în întregime pe o idee muzicală conducătoare, pe tema „destinului"; în forma inițială această temă apare în introducere,

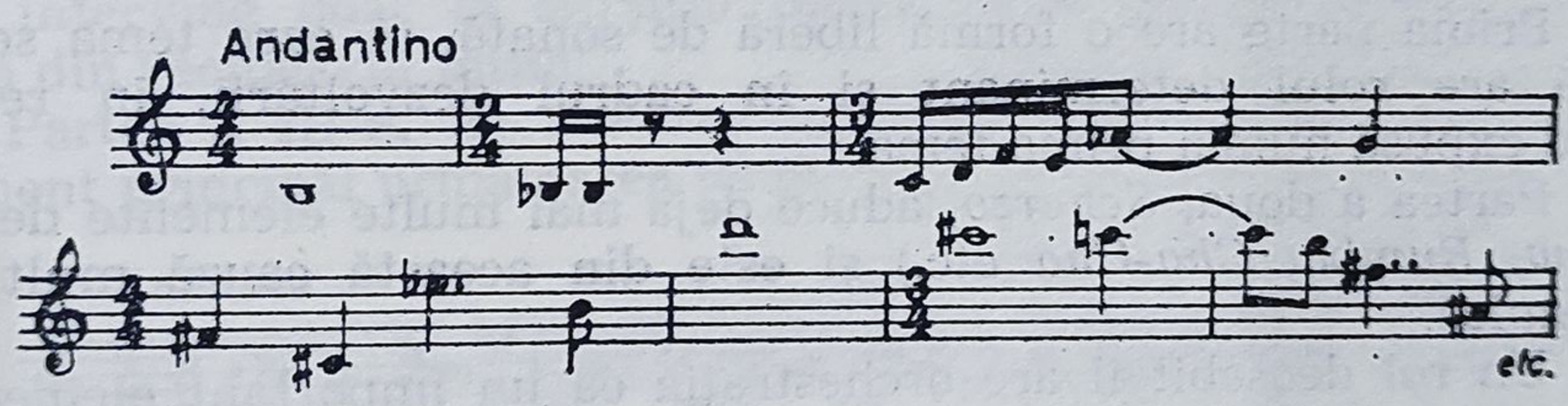


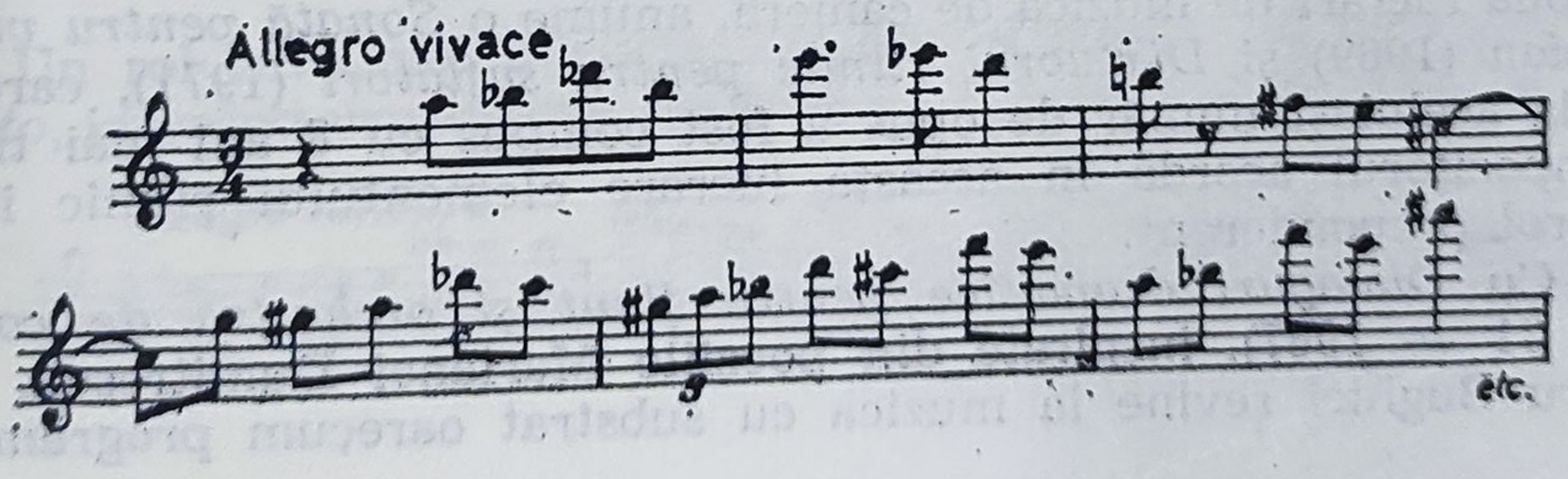


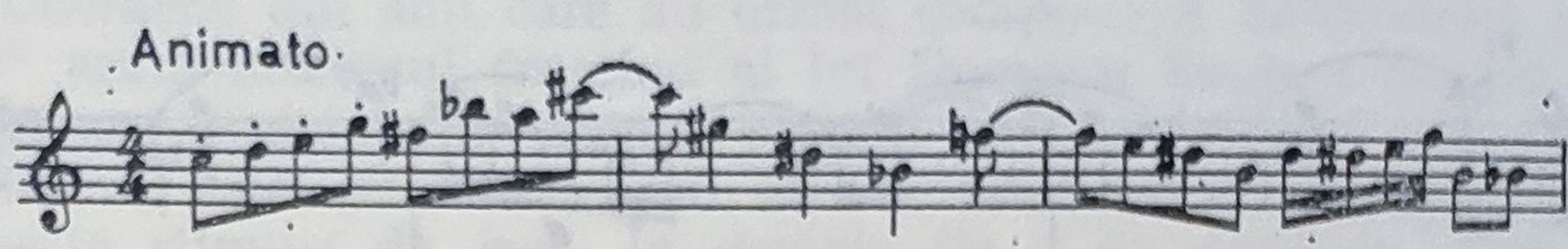
pe parcurs ea trece printr-o serie de metamorfoze, avînd nu numai o funcție expresivă, dar și prin rolul său ciclic, tema servește și la o mai strînsă unitate a construcției formale.

Totalul cromatic — cvasi seria — ce se află inclus în tema de mai sus, rămîne în mod consecvent baza structurii melodice a întregii lucrări, al cărei stil este caracterizat și printr-un rol mai accentuat decît pînă acum al elementelor politonale, combinate cu o scriitură polifonică-lineară. Față de orchestrația masivă a lucrărilor anterioare, cea a *Simfoniei a II-a* este mai transparentă, dar în același timp, mai colorată.

După un număr considerabil de lucrări programatice, concepute în general în formele clasico-romantice, Dumitru Bughici a făcut, cu *Partita* (op. 29) pentru orchestră, o incursiune neașteptată în formele mai riguroase ale Barocului, scriind o compoziție alcătuită din *Preludiu, Toccata, Passacaglia* și *Fugă*, tratîndu-le, pe lîngă o certă stăpînire a tehnicii contrapunctice, cu o seamă de libertăți







ale construcției formale. Atît în privința structurii melodice, cît și a stilului fugat, în care sînt concepute cele patru părți, lucrarea nu aduce elemente noi față de cele din creațiile anterioare.

Cu *Simfonia a III-a* (op. 30 — 1965—1966), care poartă subtitlul *Ecouri de jazz*, Bughici părăsește sfera emoțională a pateticului și domeniul muzicii cu program, mergînd către un conținut subiectiv cu caracter expansiv, luminos.

O primă încercare de a folosi elemente stilistice de jazz o făcuse — după cum am arătat — Dumitru Bughici cu *Bolero pentru orchestră*, dar abia în *Simfonia a III-a* ele au un rol stilistic mai important. În sensul subtitlului, elementele de jazz sînt mult stilizate, ele apar sub formă doar de „ecouri". În general, influența jazz-ului se manifestă mai ales sub forma diferitelor genuri de dans modern, cu ritmul lor caracteristic, ca *Blues, Swing, Slow, Rumba* etc., folosite (pe rînd) în concordanță cu caracterul mai lent sau cu mișcarea vie a celor patru părți ale *Simfoniei*. Cu toată diversitatea ritmică a acestor dansuri, ele sînt derivate din aceeași temă de bază — procedeul preferat al compozitorului — (în cazul de față, ideea secundă din partea întîi a *Simfoniei*), ceea ce asigură o anumită unitate a materialului tematic folosit.

Simfonia se împarte în două părți mari — partea I și a II-a, legate una de alta ca și partea a III-a și a IV-a.

Prima parte are o formă liberă de sonată, în care tema secundară are rolul determinant și în cadrul dezvoltării, în repriză fiind expusă numai prima temă.

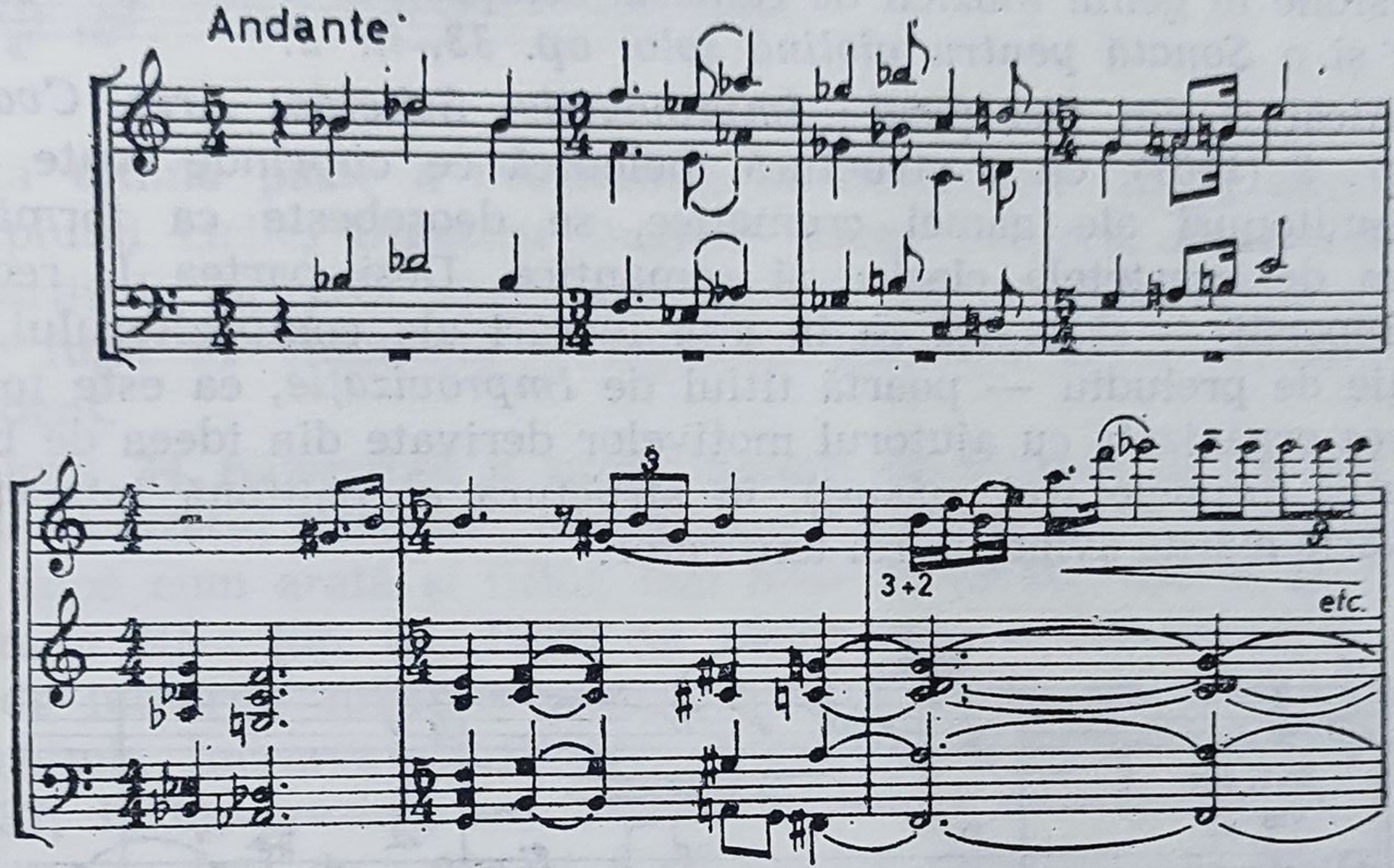
Partea a doua, *Scherzo*, aduce deja mai multe elemente de jazz (*Slow, Rumba, Cha-Cha* etc.) și este din această cauză mult mai dinamică.

Un rol deosebit îl are orchestrația ca un important element al expresiei muzicale. La op. 30, figurează, în afară de *Simfonia a II-a*, și două lucrări de muzică de cameră, anume o *Sonată pentru vioară și pian* (1969) și *Dixtuorul ritmic pentru suflători* (1971), care, în ciuda aceluiași număr de opus a fost compus cu 8 ani mai tîrziu. Compozitorul acordă în această lucrare elementului ritmic iarăși un rol preponderent.

Cu *Dialoguri dramatice pentru flaut și orchestră de coarde* (op. 31 — 1967), inspirate din poeziile Marianei Dumitrescu, Dumitru Bughici revine la muzica cu substrat oarecum programatic,

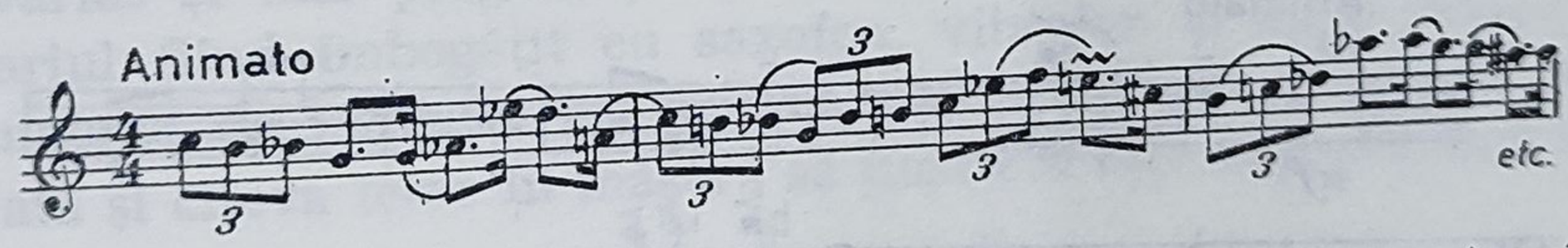
lucrarea avînd în parte și o notă patetică. Aceasta este proprie mai ales părții I, *Preludiu*, și părții a III-a, *Lamento*, celelalte două părți, a II-a *Scherzo* și a IV-a, *Toccata*, reprezentînd, datorită caracterului viu al mișcării, elementul contrastant.

În partea I, redusă ca proporții, după cîteva măsuri introductive ale orchestrei de coarde intervine flautul, executînd o melodie a cărui caracter de recitativ are o structură predominant diatonică, susținută de un suport armonic cvasi-bitonal, formînd apoi cu viola un canon.

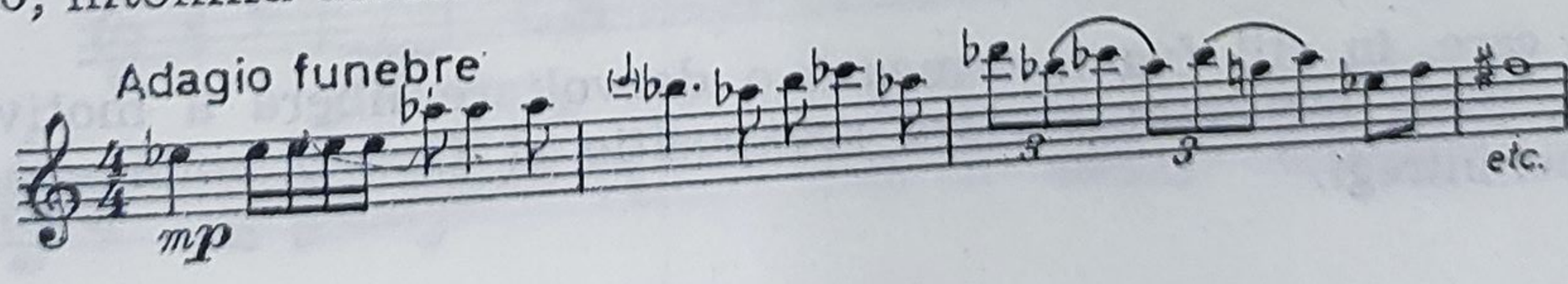


În această parte, orchestra are un rol predominant, flautul mai intervine doar la sfîrșitul piesei cu o formulă melodică extrasă din recitativul inițial.

Partea a III-a, un *Scherzo* în formă destul de liberă, are ca element principal următoarea temă :

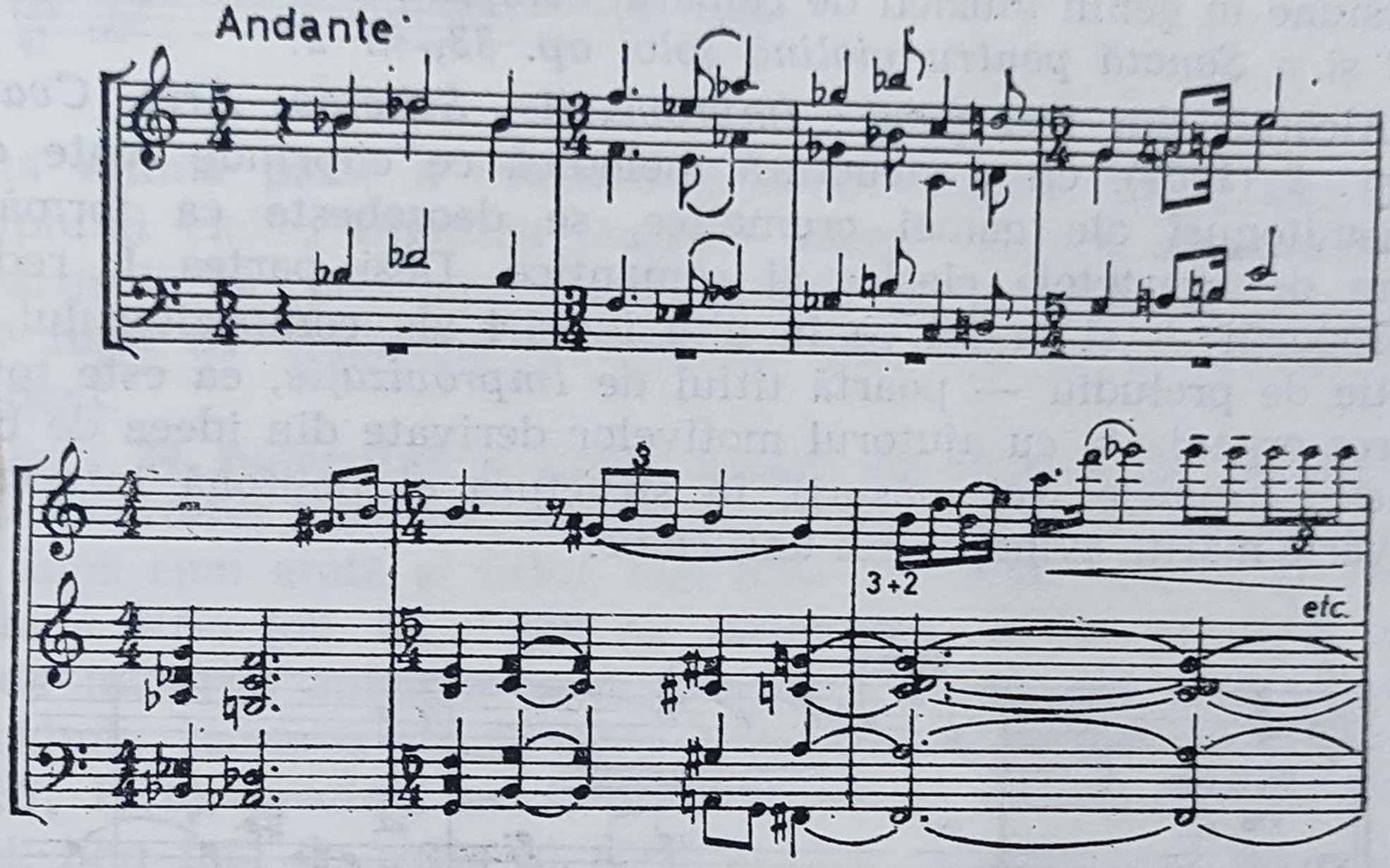


Un rol ceva mai important îl are flautul abia în partea III-a *Lento*, intonînd următoarea melodie,



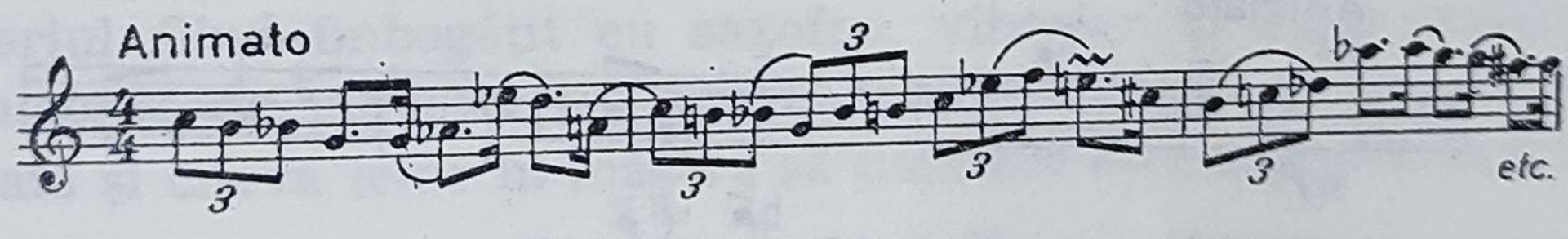
lucrarea avînd în parte și o notă patetică. Aceasta este proprie mai ales părții I, *Preludiu*, și părții a III-a, *Lamento*, celelalte două părți, a II-a *Scherzo* și a IV-a, *Toccata*, reprezentînd, datorită caracterului viu al mișcării, elementul contrastant.

În partea I, redusă ca proporții, după cîteva măsuri introductive ale orchestrei de coarde intervine flautul, executînd o melodie a cărui caracter de recitativ are o structură predominant diatonică, susținută de un suport armonic cvasi-bitonal, formînd apoi cu viola un canon.

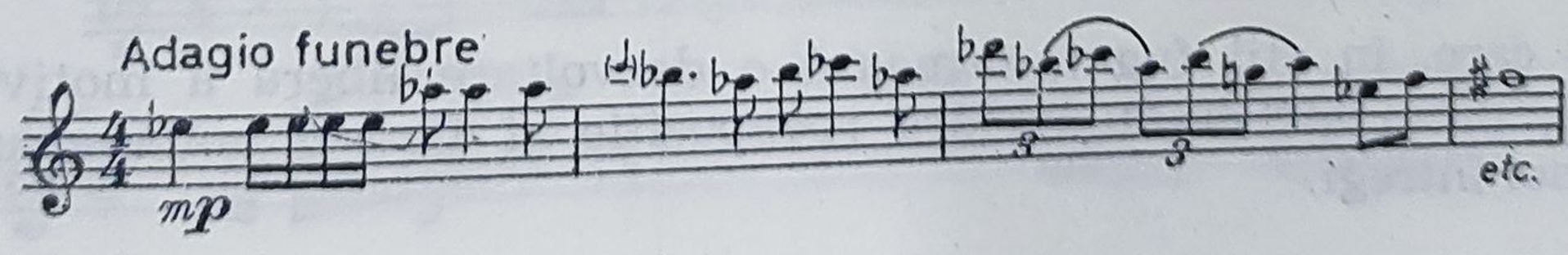


În această parte, orchestra are un rol predominant, flautul mai intervine doar la sfîrșitul piesei cu o formulă melodică extrasă din recitativul inițial.

Partea a III-a, un *Scherzo* în formă destul de liberă, are ca element principal următoarea temă :



Un rol ceva mai important îl are flautul abia în partea III-a *Lento*, intonînd următoarea melodie,

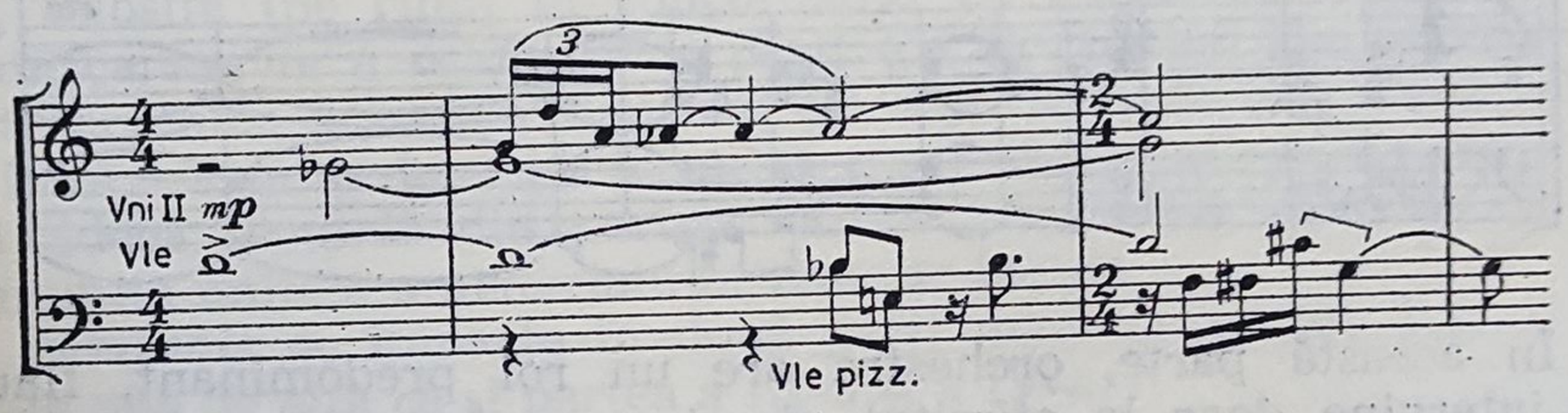


Toccata este concepută în aceeaşi mişcare de triolete ca *Scherzo*-ul, deosebindu-se de forma acesteia printr-o parte mediană contrastantă.

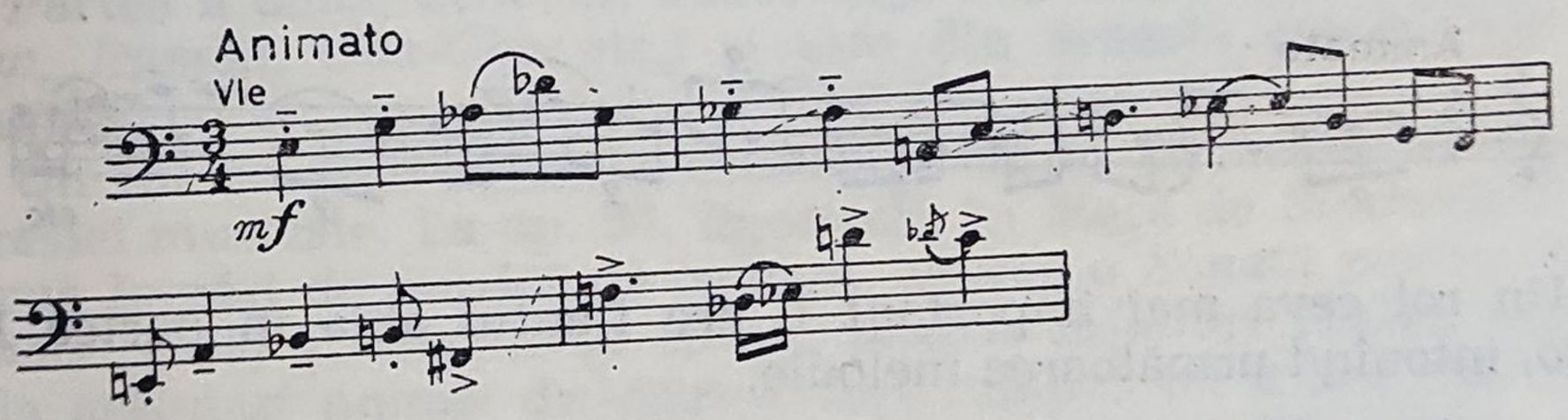
Cu scopul de a stabili o legătură cu cele trei piese precedente, în încheierea *Toccatei* apare întîi un fragment din marşul funebru (II), apoi tema *Scherzo*-ului, iar încheierea se face cu melodia flautului, de la începutul *Preludiului.*

După seria lucrărilor simfonice, Dumitru Bughici face o nouă incursiune în genul muzicii de cameră, compunînd *Cvartetul op. 33, nr. 2* şi o *Sonată pentru violină solo, op. 33, nr 2.*

Alcătuit din trei părţi : *Improvizaţie, Scherzo, Arie, Cvartetul nr. 2* (1967), cu o structură melodică ce cuprinde toate cele 12 semitonuri ale gamei cromatice, se deosebeşte ca formă şi volum de cvartetele clasice şi romantice. Deşi partea I, redusă ca proporţii — şi la fel ca în alte lucrări ale compozitorului, cu funcţie de preludiu — poartă titlul de *Improvizaţie,* ea este totuşi riguros organizată cu ajutorul motivelor derivate din ideea de bază a piesei (primele trei măsuri), în structura ei polifonă intervalul de cvartă mărită avînd un rol unificator.

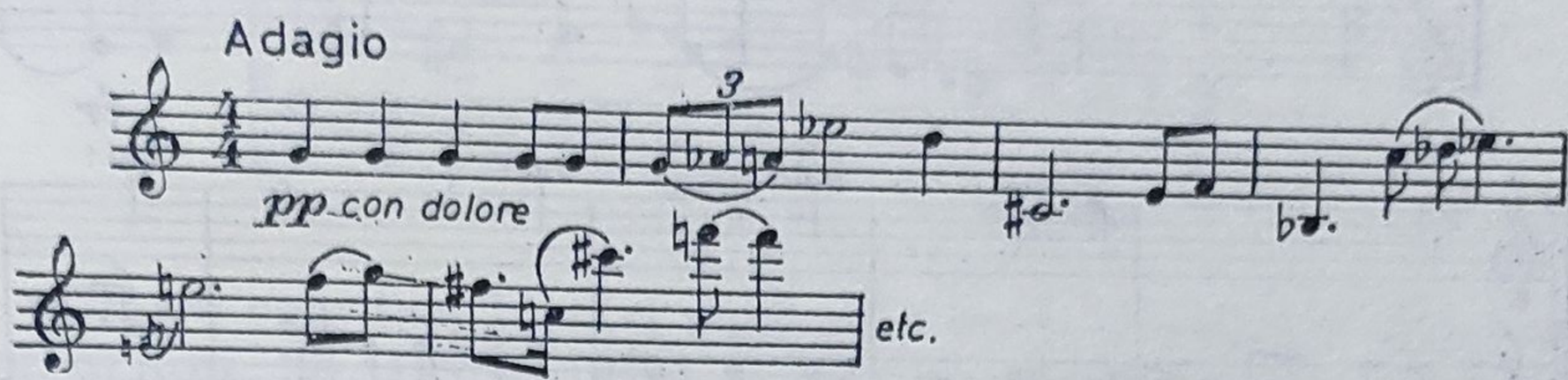


Partea a II-a, *Scherzo,* începe cu o veritabilă expoziţie de fugă la 4 voci, avînd următoarea temă



după care, în stil fugat, urmează o dezvoltare liberă a motivelor temei, piesa încheindu-se fără reexpoziţie şi fără o nouă apariţie a temei întregi.

Aria (Adagio) nu are structura polifonă densă a primelor două părţi. După expunerea de către vioara I a unei melodii cantabile de lungă respiraţie

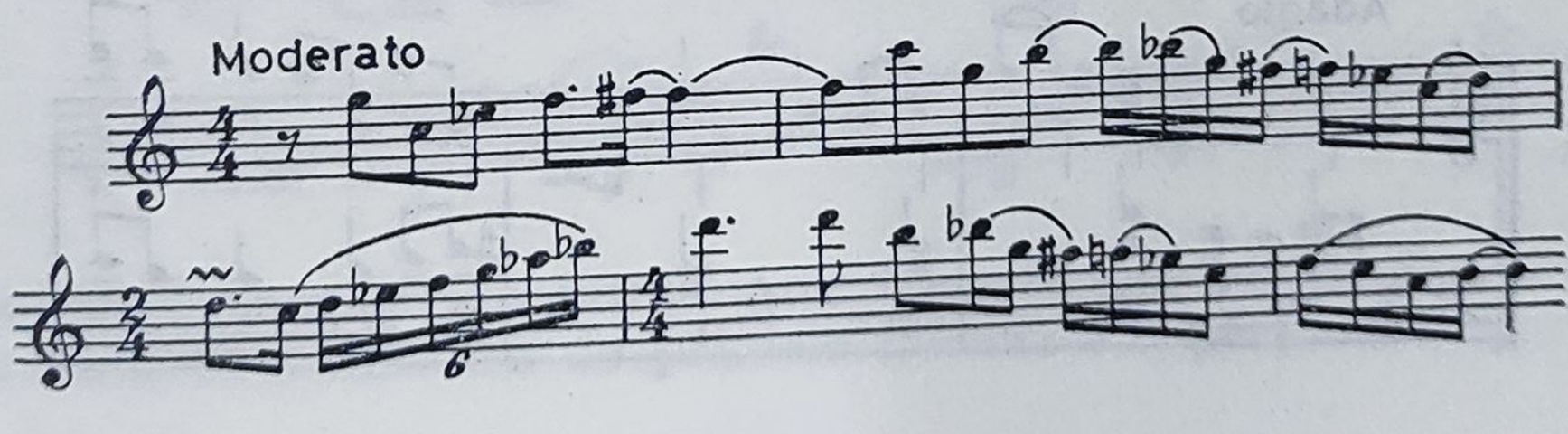


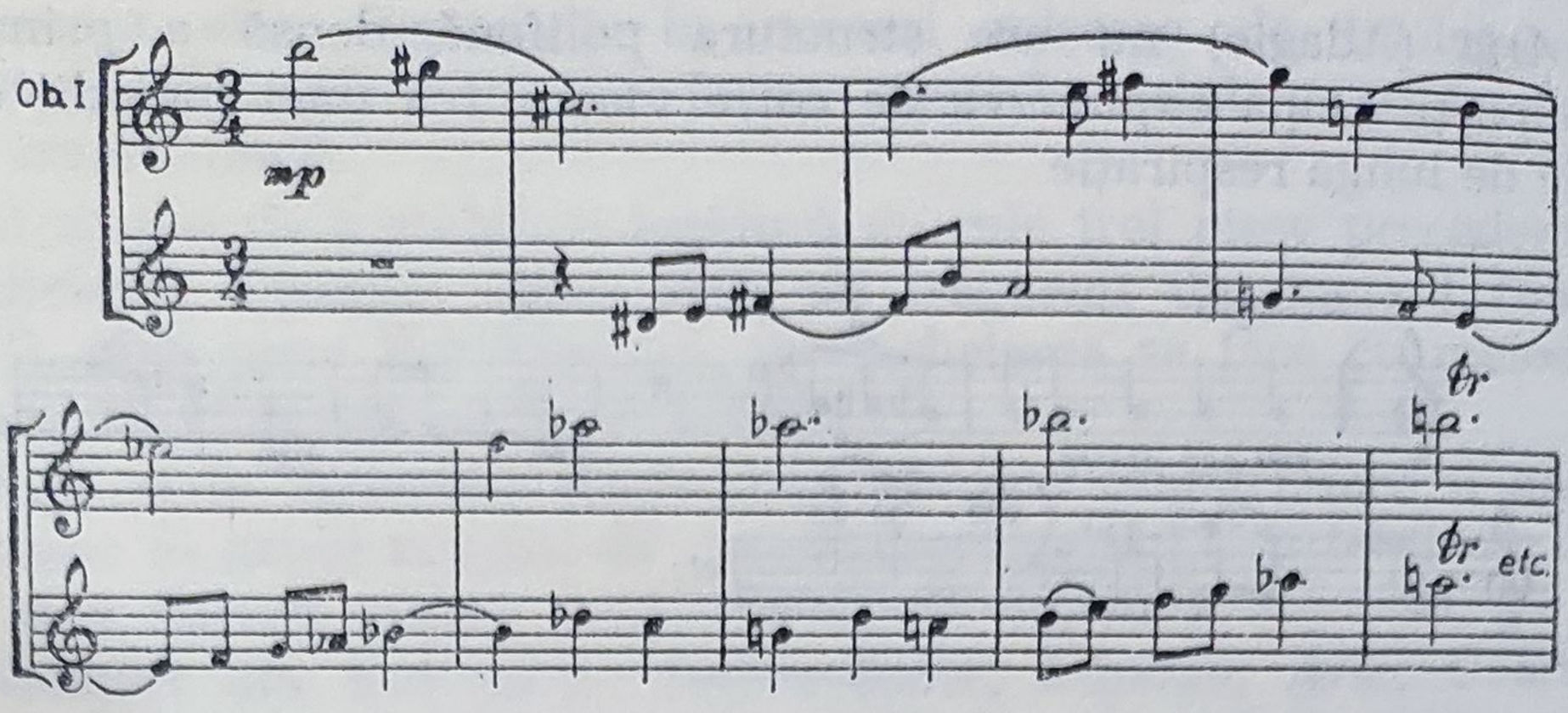
această ultimă parte a cvartetului se desfăşoară liber ; adept al principiului ciclic, Dumitru Bughici aduce în acest final motive ale părţii I, iar prin apariţia integrală, pe la mijlocul piesei, a temei fugii se stabileşte o legătură tematică şi cu *Scherzo*-ul precedent.

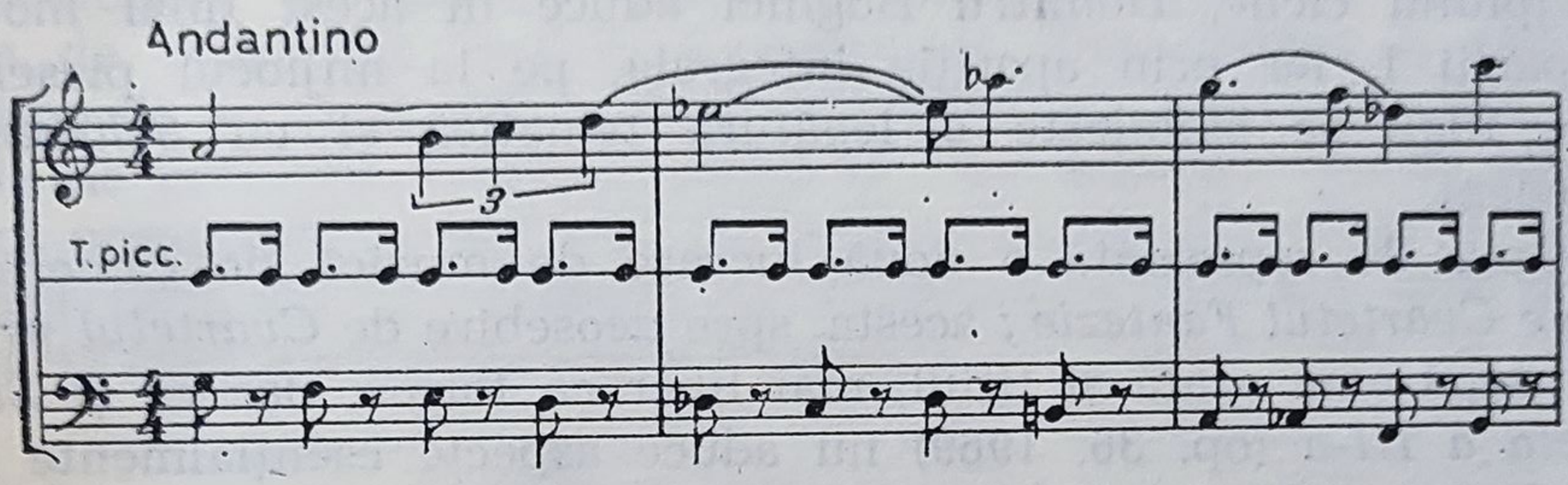
Opus 34 reprezintă o nouă lucrare de muzică de cameră şi anume *Cvartetul Fantezie ;* acesta, spre deosebire de *Cvartetul nr. 2,* este, după cum arată şi titlul, mai liber ca formă, dar ca şi *Simfonieta a III-a* (op. 36, 1969) nu aduce aspecte esenţialmente noi faţă de lucrările anterioare, nici ca sferă emoţională, nici ca stil. În schimb, lucrarea următoare, intitulată *Melodie, ritm, culoare* (op. 37, 1970), prezintă un interes nu numai sub aspectul orchestraţiei, nou faţă de acela al altor lucrări, datorită unei mai mari varietăţi a timbrului, dar şi ca substanţă muzicală.

Datorită formulelor melodice de jazz, temele — şi o dată cu ele şi procedeele de dezvoltare a lor — au devenit mai flexibile, mai comunicative : armonia este în general mai consonantă, ritmul mai variat şi mai pregnant, iar orchestraţia mai colorată, instrumentariul fiind îmbogăţit cu saxofon, vibrafon şi cu o seamă de instrumente de percuţie în vederea obţinerii unor efecte de jazz.

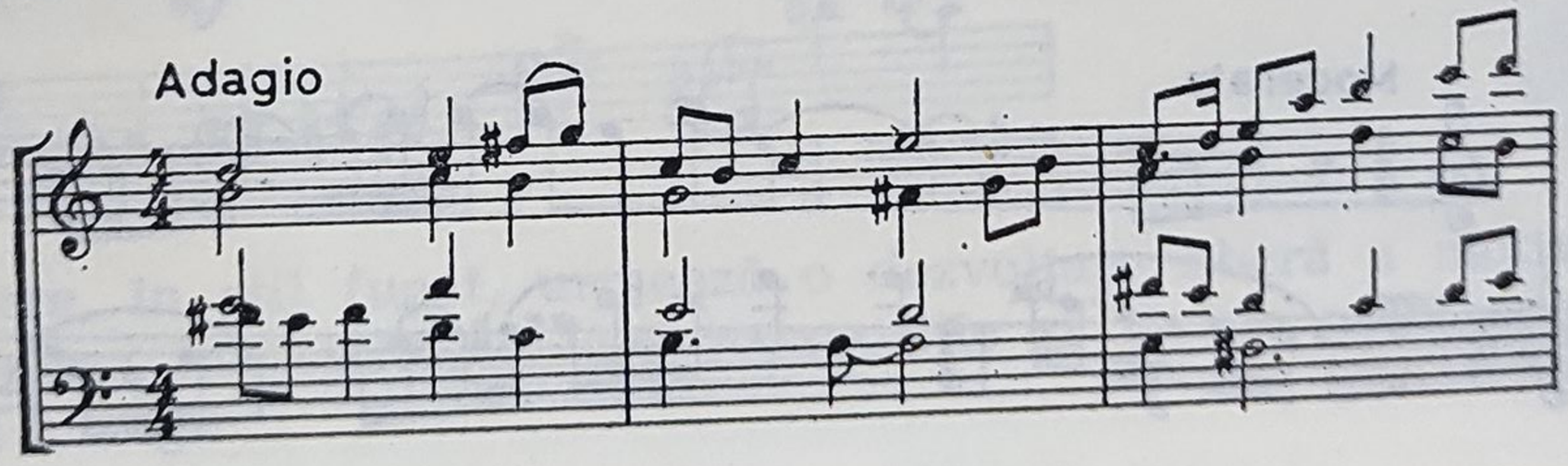
Iată şi cîteva teme în măsură să ilustreze cele afirmate mai sus.

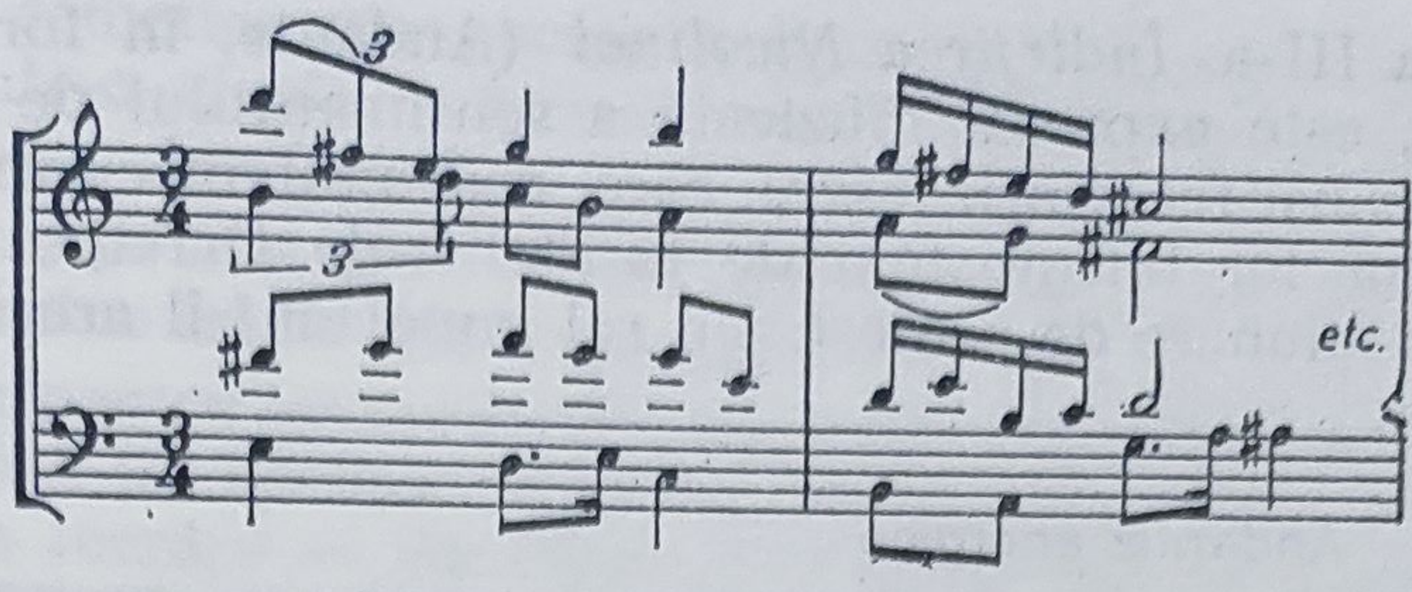






Dintre cele trei lucrări simfonice care urmează : *Simfonieta de copilăriei*", op. 38 — 1971), alcătuit din trei părți : *Poveste, Amintirile bunicii* și *Păpușile dansează*, cu substrat programatic și în caracter de muzică de gen, se înrudește, datorită structurii predominant diatonice a melodiei și a structurii ei riguros tonale, mai mult cu stilul lucrărilor lui D. Bughici din prima sa perioadă de creație, decît cu lucrările imediat anterioare. *Cvartetul nr. 3* constituie însă, din acest punct de vedere, un caz izolat în creația matură a compozitorului care a scris această lucrare, simțind probabil nevoia de a da o expresie muzicală amintirilor sale din anii copilăriei.

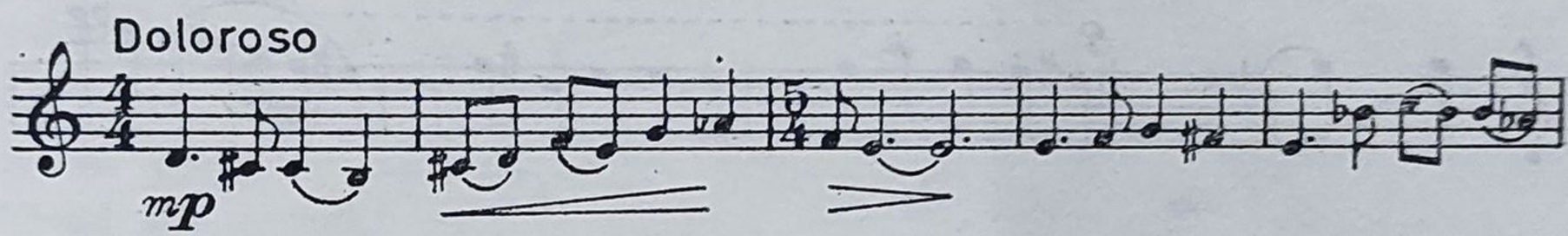




Dintre cele trei lucrări simfonice care urmează : *Simfonieta de cameră* (op. 38, 1970—1971) și *File de letopiseț* (op. 40 — 1971—1972) mai importantă mi se pare cea de a doua.

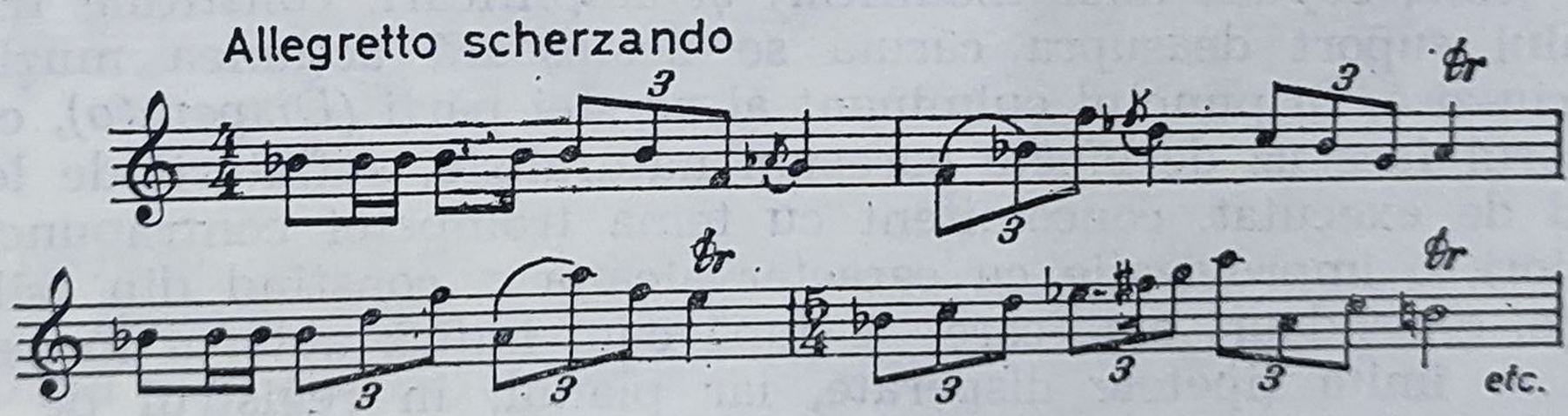
Inspirată din trecutul și prezentul Iașului, orașul natal al compozitorului, compoziția intitulată *File de letopiseț* reprezintă o lucrare care, prin cele 6 tablouri și prin caracterul cvasi-descriptiv programatic al acestora, se află între simfonic și suită. Pentru o mai bună înțelegere a intențiilor compozitorului este necesar de a face o scurtă descriere a conținutului de idei și sentimente ale acestei lucrări.

Partea I, *Din vremuri străvechi* (Larghetto), în ton de baladă și în formă liberă, cu o funcție oarecum de preludiu, începe printr-o scurtă introducere a orchestrei de coarde după care cornul intonează o temă nostalgică



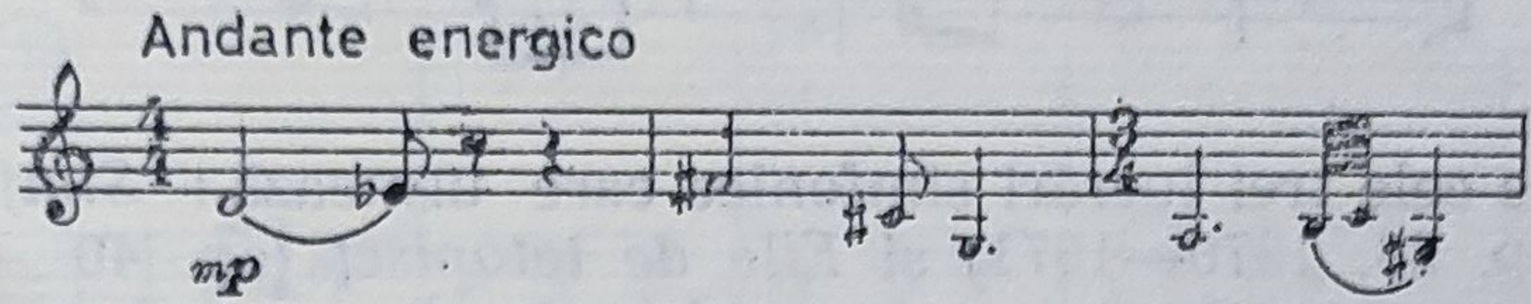
ce va apare și în partea a III-a și a V-a.

Partea a II-a, *Freamătul Copoului* (în formă de sonată), redă imaginea unui joc al copiilor din Copou, avînd un caracter de scherzo, clădit în principal pe următoarea temă :



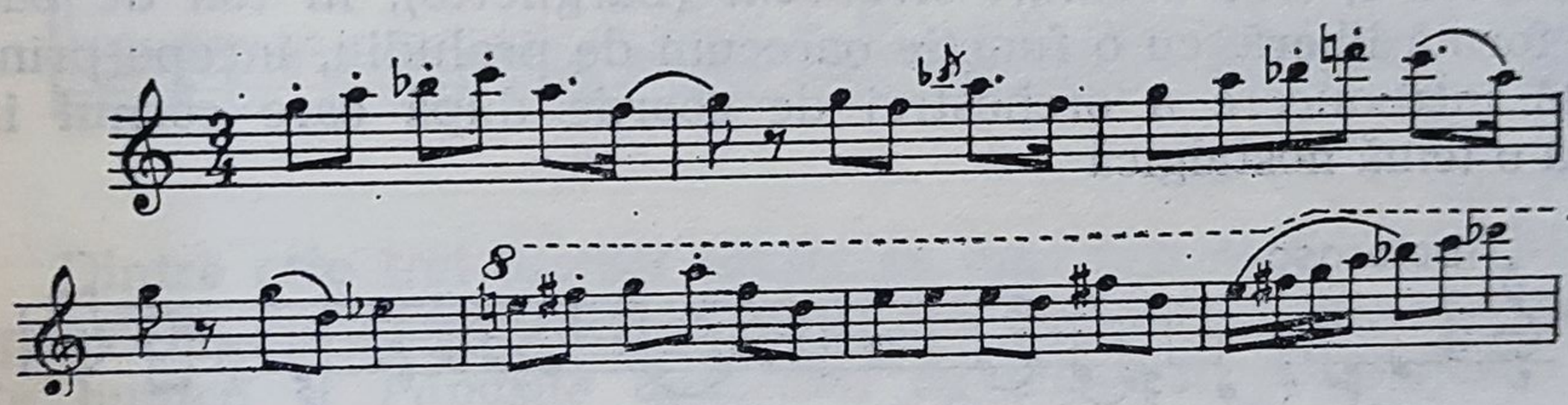
precedată de o scurtă introducere încredințată suflătorilor de lemn, înrudită ca atmosferă de primele măsuri ale părții I.

Partea a III-a, *Îndîrjirea Nicolinei* (Andante, în formă de variații libere), este expresia muzicală a sentimentului de revoltă de care sînt cuprinși feroviarii ieșeni, care, concomitent cu marile greve ale tovarășilor lor bucureșteni de la atelierele Griviţa, s-au strîns la Iași într-o adunare de protest. Un rol important îl are următoarea temă scurtă :



Ca mijloc de a sugera atmosfera de la Nicolina, compozitorul folosește motive din *Internaționala* și cîntecul de mase *Alarmă la C.F.R.*

Partea a IV-a, *Răstimp de liniște* (în formă de rondo), capătă, datorită următoarei teme (cu rol de cuplet), o tentă oarecum folclorică, ieșind astfel puțin din nota stilistică generală a celorlalte părți.



Partea a V-a, *Să nu se repete*, reprezintă o luare de poziție a compozitorului față de ororile războiului. Atmosfera acestei părți este pregătită printr-un scurt canon al coardelor, urmat de un episod cu un caracter dramatic.

Miezul acestei părți este conceput în formă de passacaglie, a cărei temă, supusă unor modificări și amplificări, constituie tradiționalul suport deasupra căruia se desfășoară acțiunea muzicală propriu-zisă. În punctul culminant al acestei părți *(Disperato)*, compozitorul face uz de efecte oarecum naturaliste, suflătorii de lemn avînd de executat, concomitent cu tema trompetei contrapunctată de viori, o improvizație cu caracter aleatoric, constînd din triluri, pasaje, glisandouri etc., care — după cum indică autorul în partitură — imită țipetele disperate, iar pianul, în registrul de bas, redă bubuiturile de tun.

Partea a VI-a, intitulată „*Iașul de azi și de mîine*", are o atmosferă senină, optimistă. În desfășurarea acestei părți apar unele

reminiscențe tematice din partea a III-a și a V-a, cu scopul de a sublinia, printr-o aluzie la trecut, viața fericită de azi și perspectivele luminoase ale viitorului.

Conținutul de idei și de sentimente al acestei simfonii dovedește că autorul rămîne credincios artei angajate.

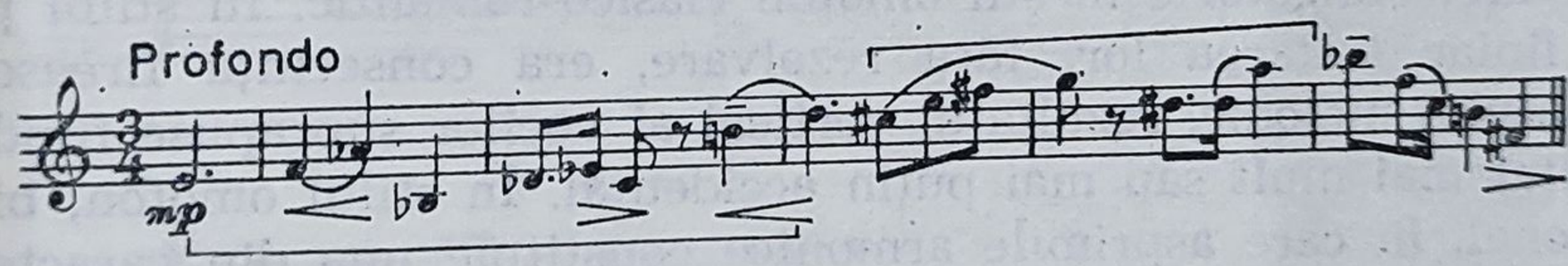
Pasiunea pentru ritmurile de jazz a lui Dumitru Bughici — fără a constitui însă un element constant al stilului său — se manifestă într-o a treia lucrare — *Fantezia simfonică în ritm de jazz* (op. 41 — 1973—1974), în care ritmurile acestei muzici caracteristice mai ales primului val a acestui gen de muzică care a pătruns în Europa în anii de după primul război mondial, se îmbină într-o formă destul de neobișnuită cu particularitățile melodice ale compozitorului.

Următoarele trei opusuri reprezintă cîte o lucrare cu caracter concertant : opus 42 — un *Concert pentru violoncel și orchestră* — opus 43 — *Concert pentru trompetă și orchestră* și opus 44, un *Concertino pentru pian și orchestră*, care au caracteristicile de stil a lucrărilor sale simfonice anterioare, exceptînd elementele de jazz.

Simfonia „1907“ (op. 45 — 1975—1976), compusă în vederea comemorării răscoalei țărănești de acum 70 de ani, exprimă cu mijloacele muzicale cîteva momente dramatice din perioada marilor frămîntări ale țăranilor ce prin truda lor de zi cu zi au asigurat pîinea întregului popor.

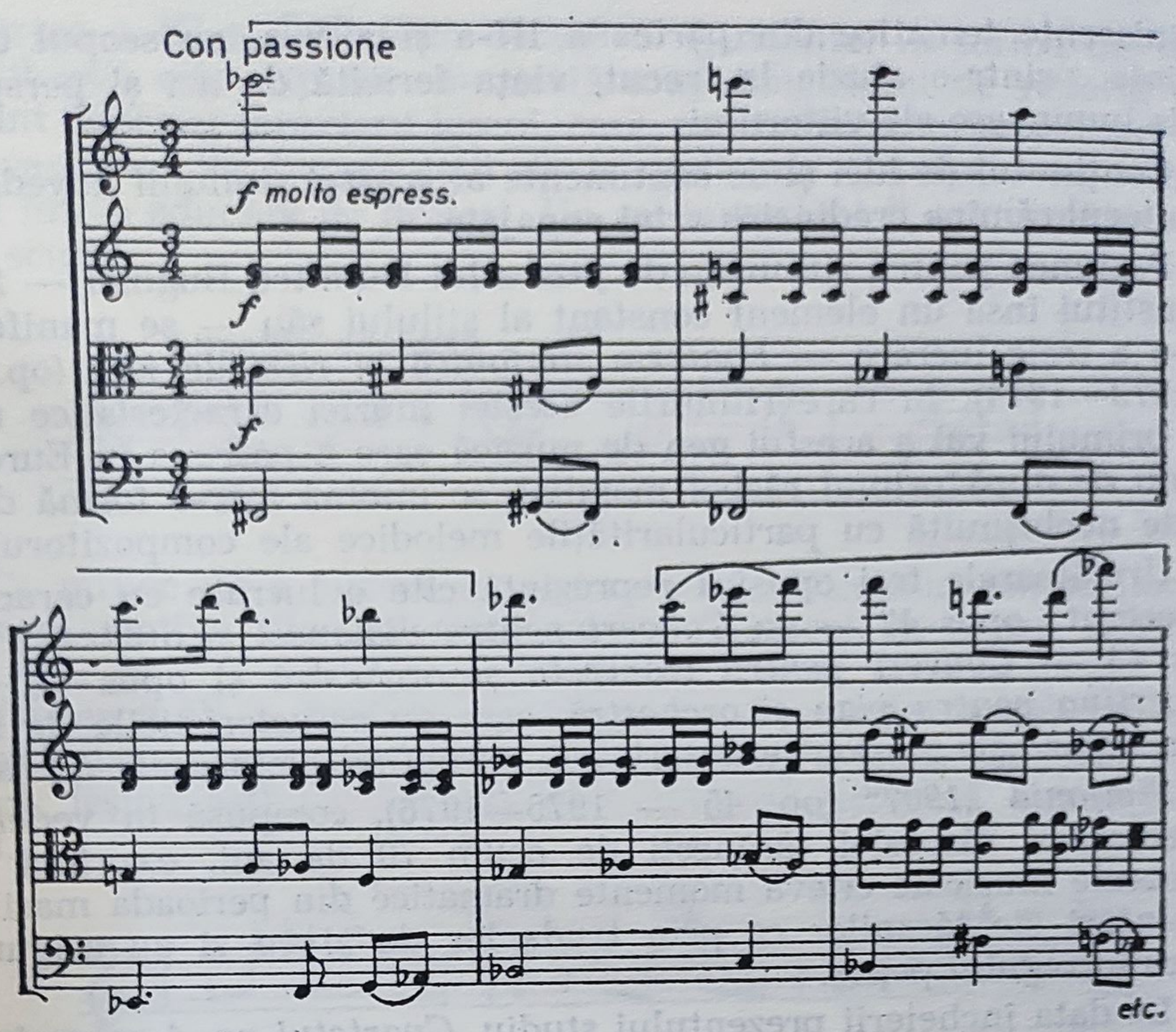
La data încheierii prezentului studiu, *Cvartetul nr. 4* reprezintă lucrarea cea mai recentă a lui Dumitru Bughici (op. 47 — 1976—1977).

Ca și în alte lucrări ale compozitorului și în acest cvartet, *Allegro-ul de sonată* este precedat de o introducere care are o idee muzicală destul de amplă, cu caracter de recitativ, încredințată primei viori ; aceasta cîntă întîi tema singură, apoi susținută de cele trei instrumente. Din această idee muzicală sînt derivate toate te-



mele lucrării, procedeu ce constituie un alt aspect al aplicării de către D. Bughici al principiului ciclic.

După cum se poate constata din exemplul de mai sus, această idee introductivă cuprinde șirul cromatic fără a avea însă o structură serială, caracterul ei cvasi-atonal este accentuat pe alocuri și de substratul armonic. Din exemplul următor reiese că tema I este

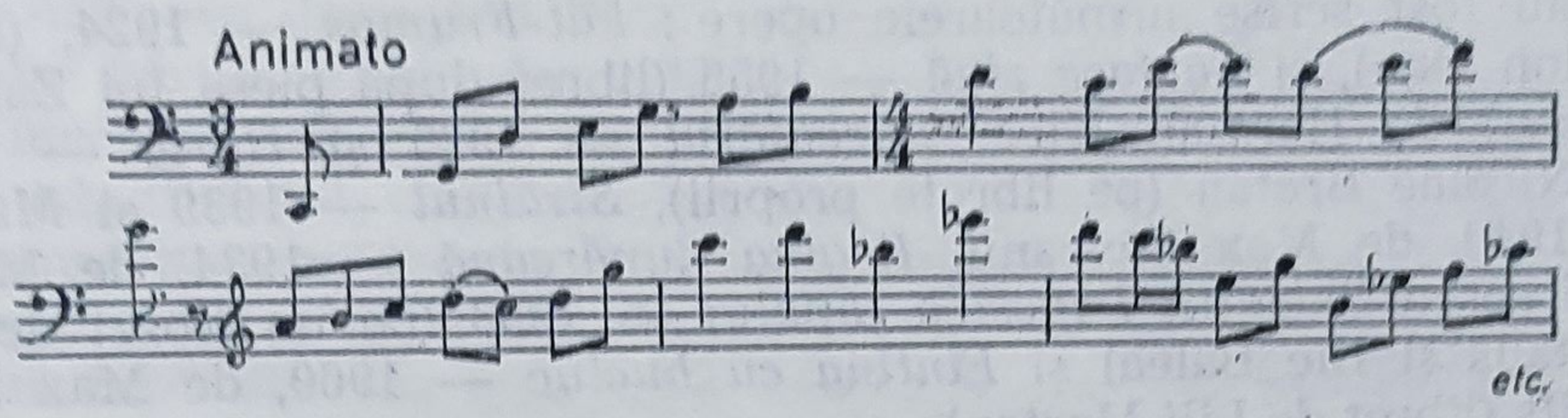


identică cu tema introductivă, iar tema a II-a este o variantă mai ritmică a acesteia.

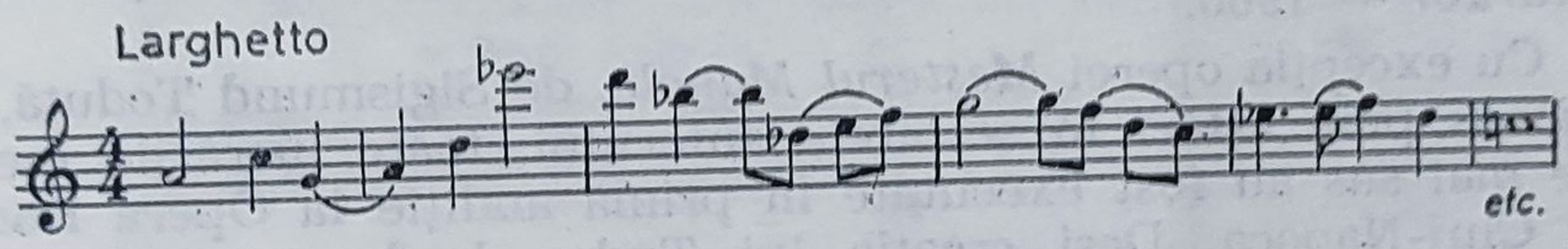
De prin primele decenii ale secolului nostru, majoritatea compozitorilor începuseră să nu mai facă o deosebire principială între disonanță și consonanță, tratînd disonanțele fără tradiționala lor rezolvare, obligatorie în stil omofon clasico-romantic. În stilul polifon liniar tratarea lor, fără rezolvare, era consecința firească a primatului melodic, rezultatul vertical al vocilor suprapuse fiind un rezultat mai mult sau mai puțin accidental. În stilul omofon, bi- și politonal, în care asprimile armonice constituie una din caracteristicile acestui stil, rezolvarea lor de asemenea nu era obligatorie. Dumitru Bughici tratează disonanțele într-o manieră oarecum aparte. Chiar cînd ele nu fac parte din una din melodiile țesutului polifon, care într-o scriitură omofonă nu reprezintă un element constitutiv al unui acord, el le tratează liber în vederea obținerii unor efecte sonore speciale.

O altă particularitate a lucrărilor lui Dumitru Bughici constă în procedeele travaliului tematic, dezvoltarea cîte unei celule tematice fiind adeseori întreruptă de episoade libere, precum și în modul de organizare a reexpoziției care prezintă în general esențiale modificări față de expoziție.

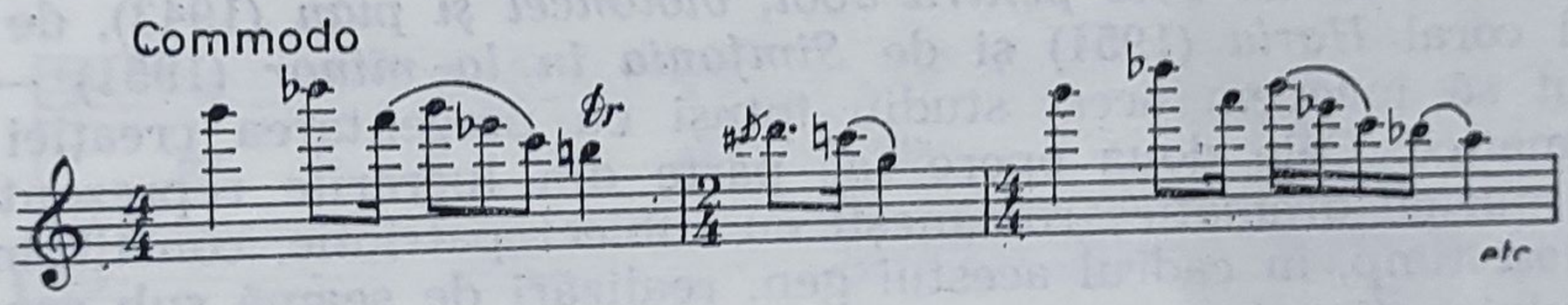
Partea a II-a *(Animato)*, cu caracter de scherzo, are următoarea temă ce constituie elementul principal al desfășurării muzicale.

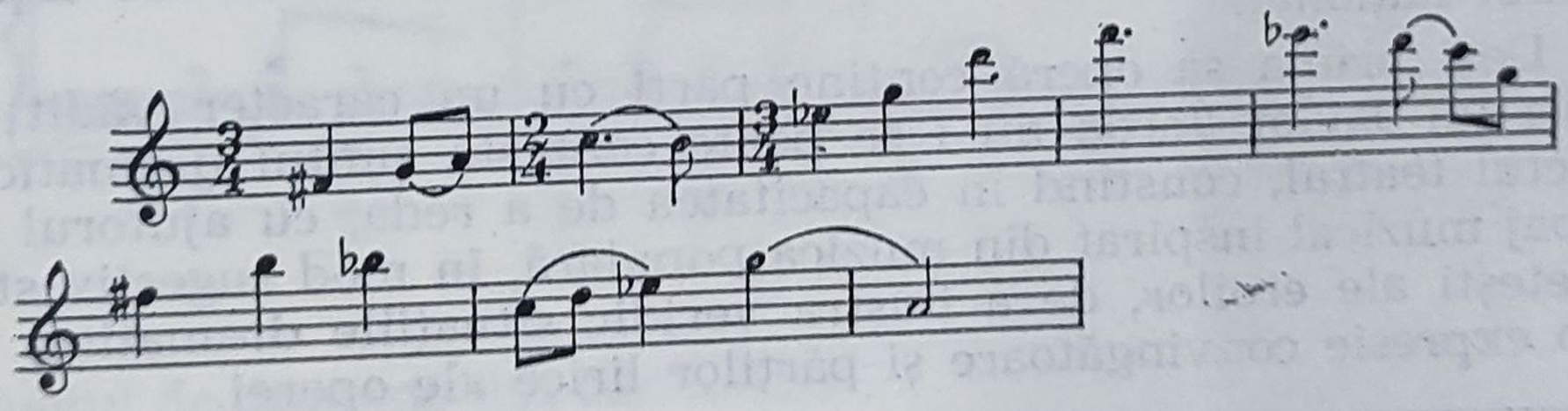


Partea a III-a *(Larghetto)*, în formă de lied, începe iarăși cu o introducere, după care urmează tema propriu-zisă :



Finalul *(Comodo)*, în formă de rondo, este clădit pe următoarele două teme





Cu scopul de a stabili o legătură mai strînsă cu părțile precedente, înainte de încheiere apare tema a II-a a părții lente, apoi începutul părții a treia.

TUDOR JARDA (11.II.1922)

Existența unei opere la Cluj-Napoca, de un înalt nivel artistic încă de la înființarea ei de acum 50 de ani, nu a tentat decît puțini compozitori români transilvăneni de a compune lucrări de muzică dramatică.

În cele aproape șapte decenii care s-au scurs de la înființarea ei, au fost scrise următoarele opere : *Făt-Frumos* — 1924, (libret de Ion Dan), și *Se face ziuă* — 1956 (libret după piesa lui Zaharia Bîrsan) de Herman Klee, *Luceafărul* — 1925 și *Horia* — 1937, de Nicolae Bretan (pe librete proprii), *Străinul* — 1939 și *Miorița* — 1940, de Max Săveanu, *Regina dunăreană* — 1934, de Mihail Andreescu Skeletti, *Povestea țapului* — 1953 (pe un libret de Ion Bartalis și Ilie Balea) și *Fîntîna cu bucluc* — 1960, de Max Eisicovits (libret de Lili Marton).

Din generația imediat următoare [1] doar Tudor Jarda a îmbogățit repertoriul importantei instituții muzicale din capitala Transilvaniei cu două opere : *Neamul Șoimăreștilor* — 1956 și *Pădurea vulturilor* — 1960.

Cu excepția operei *Meșterul Manole*, de Sigismund Toduță, care a rămas pînă astăzi în sertarele autorului, toate lucrările menționate mai sus au fost executate în primă audiție la Opera Română din Cluj-Napoca. Deși creația lui Tudor Jarda cuprinde lucrări valoroase și de alte genuri, cu care el se înscrie pe linia unei vechi tradiții muzicale românești din Transilvania și deși în ordine cronologică cele două opere nu sînt primele sale lucrări — ele fiind precedate de un *Trio pentru oboi, violoncel și pian* (1943), de poemul coral *Horia* (1951) și de *Simfonia în la minor* (1951) — am ținut să începem acest studiu totuși cu prezentarea creației sale dramatice. Cele două opere fac parte din lucrările reprezentative ale muzicii dramatice românești cu subiect patriotic, constituind în același timp, în cadrul acestui gen, realizări de seamă sub aspectul stilului național.

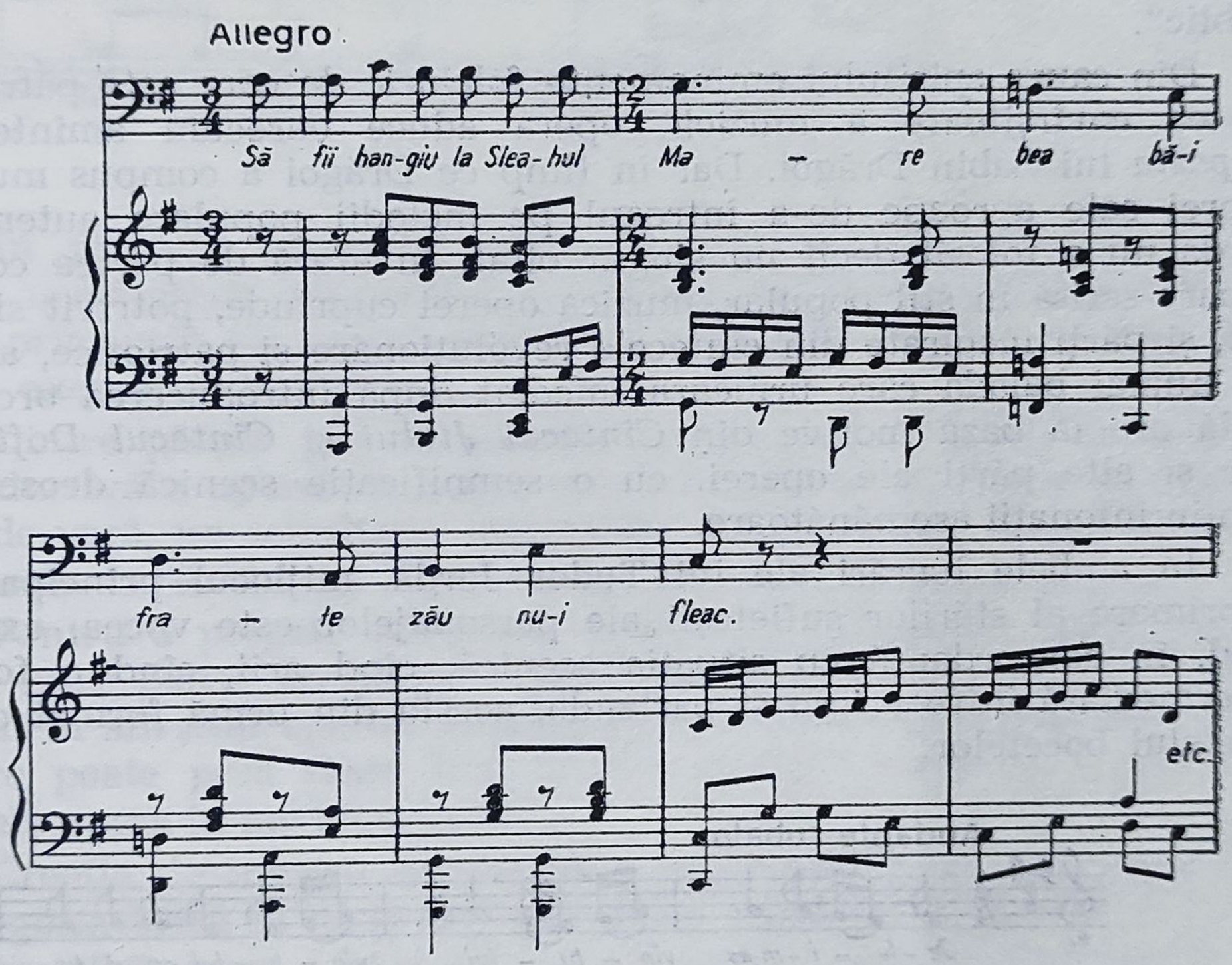
Deși prima sa operă conține părți cu un caracter vădit epic, totuși lui Tudor Jarda nu i se poate contesta simțul dramatic, instinctul teatral, constînd în capacitatea de a reda, cu ajutorul unui limbaj muzical inspirat din muzica populară, în mod sugestiv stările sufletești ale eroilor, de a ilustra veridic situațiile dramatice, de a da o expresie convingătoare și părților lirice ale operei.

---

[1] Dintre compozitorii transilvăneni mai tineri, Liviu Glodeanu a compus o lucrare dramatică destinată Operei din Cluj, opera *Zamolxe*, după piesa cu același nume a lui Lucian Blaga.

În volumul II al lucrării sale *Opera românească* (Ed. muz. U.C.R., 1962, pag. 222), Octavian Lazăr Cosma spune în acest sens următoarele : „Cîntecul popular de aliură țărănească este folosit cu pricepere și denotă o cunoaștere profundă din partea lui Tudor Jarda. El va genera multiple și variate nuanțe sau contraste în descrierea și prezentarea oamenilor din popor. Astfel, compozitorul reușește să zugrăvească adevărate tablouri ale vieții populare".

Acțiunea dramatică fiind dominată de scene de mase, precumpănesc părțile corale de certă valoare muzicală, Tudor Jarda fiind un încercat compozitor de piese corale. Dintre piesele corale cele mai izbutite sînt, după părerea noastră, cîntecul de slavă adus noului domnitor moldovean, de la care poporul așteaptă ușurarea vieții sale, precum și corul care începe cu următorul text : „Fost-a o oaie și un lup" etc. Nu mai puțin expresive sînt și majoritatea ariilor în fruntea cărora am situa aceea a hangiului,



și duetul de dragoste din tabloul II.

Din punctul de vedere al stilului mai trebuie adăugat că un element caracteristic al acestuia constă în structura modală a armoniei, derivată din melodia de inspirație populară.

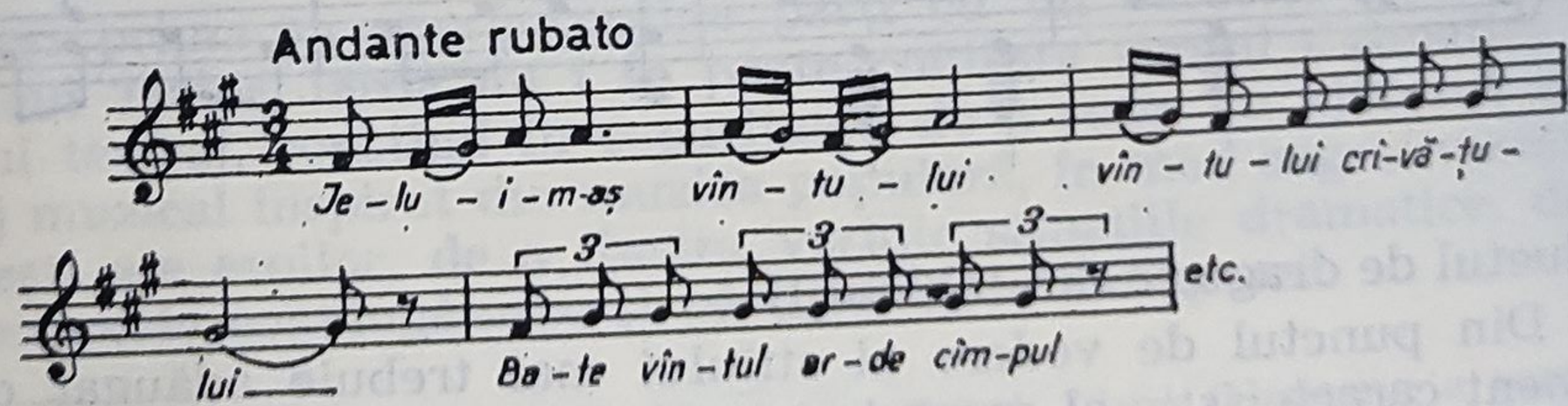
Desigur, nu poate fi tăgăduit însă faptul că muzica operei *Neamul Şoimăreştilor* este inegală ca valoare, conţinînd pe lîngă melodii de o reală forţă expresivă, altele mai palide, de un ton folcloric convenţional, aspect frecvent însă şi în creaţia altor compozitori români.

Pădurea vulturilor (pe un libret de Corneliu Rudu şi Pompiliu Gîlmeanu) are ca subiect lupta unui grup de comunişti — în anii celui de-al doilea război mondial — împotriva organelor de represiune ale regimului burghez. Muzica acestei opere — poate din cauza acţiunii mai concentrate — este de un dramatism mai puternic decît aceea a operei precedente.

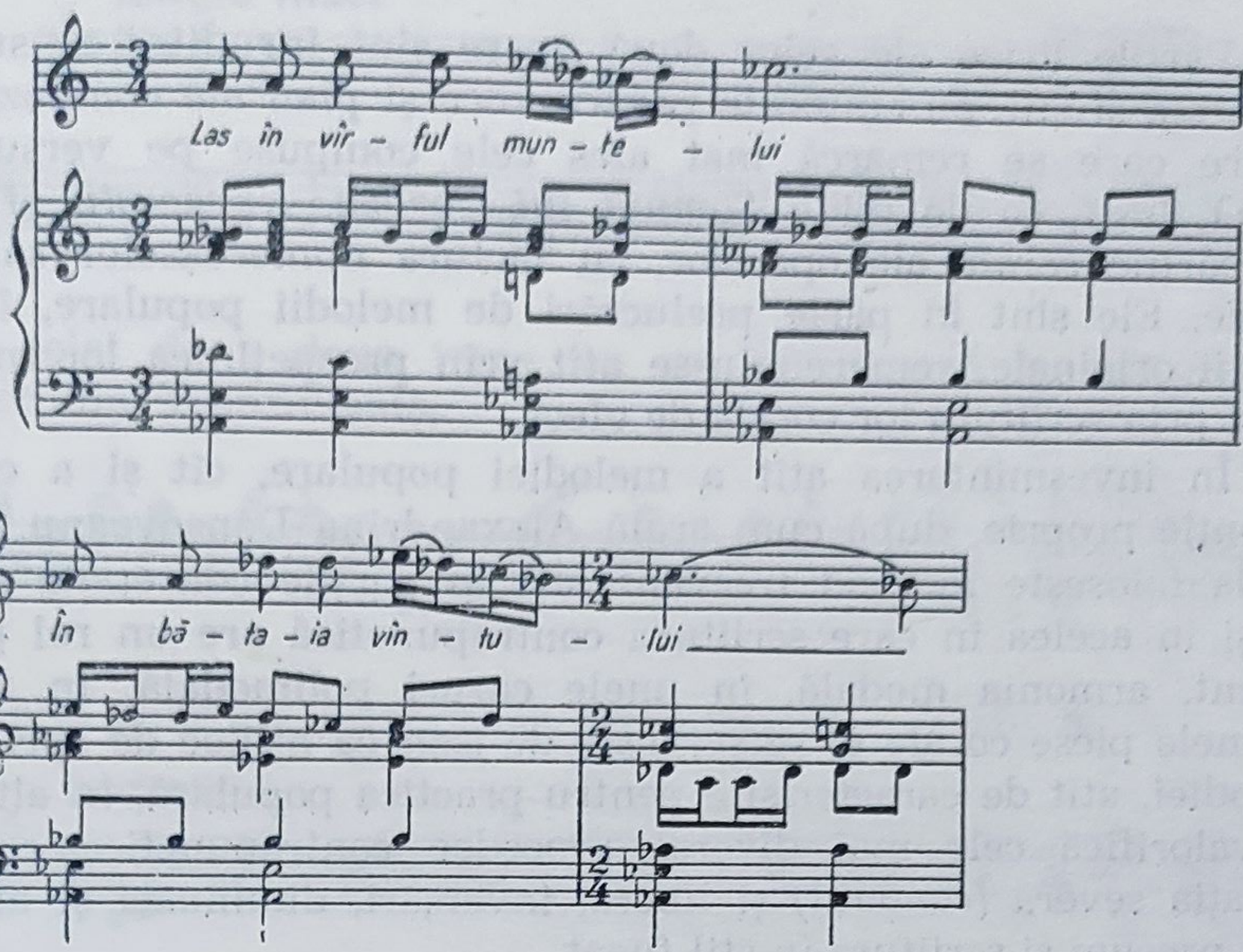
Caracterizînd cea de a doua operă a sa în cadrul unui interviu (apărut în nr. 15 al revistei clujene „Tribuna", sub semnătura lui M. Gherman) Tudor Jarda a spus următoarele : „Am dorit o operă foarte populară, care nu numai prin tema ei actuală, dar şi prin limbajul melodic care o exprimă, să se adreseze celui mai larg public".

Din cauza spiritului eminamente folcloric de care este pătrunsă partea covîrşitoare a muzicii, opera aduce oarecum aminte de *Năpasta* lui Sabin Drăgoi. Dar în timp ce Drăgoi a compus muzica operei sale aproape de-a întregul pe melodii populare autentice, Jarda nu a folosit decît un singur citat. În afară de partea covîrşitoare scrisă în stil popular, muzica operei cuprinde, potrivit situaţiei, şi părţi inspirate din cîntecele revoluţionare şi patriotice, astfel nu numai balada care urmează imediat după introducerea orchestrală are la bază motive din *Cîntecul Jiului* şi *Cîntecul Doftanei* dar şi alte părţi ale operei, cu o semnificaţie scenică deosebită, conţin intonaţii asemănătoare.

În ambele lucrări ale lui Tudor Jarda, mijlocul principal de exprimare al stărilor sufleteşti ale personajelor este vocea, executînd, în concordanţă cu situaţia scenică, cînd arii, cînd o formă intermediară între arioso şi parlando, acesta din urmă format după modelul bocetelor.



Ariile cele mai expresive sînt cele cîntate de Costin şi Ancuţa :



În privința cîntatului *parlando*, un exemplu caracteristic îl oferă următoarea intervenție a Mariei, unul din personajele feminine principale ale operei, care cîntă o melodie în caracter de bocet (vezi exemplul de mai sus).

Dintre părțile pur orchestrale se remarcă, în afară de partea introductivă a operei ce zugrăvește pădurea într-o dimineață însorită de vară, un interludiu intercalat între două arii. Sugestivă este și partea ce ilustrează lupta dintre partizani și jandarmi.

Pentru a pregăti atmosfera dramei, la începutul operei, corul cîntă între culise un cîntec revoluționar intervenind apoi din nou, numai la sfîrșitul operei. Această parte corală din urmă, de o amploare poate prea mare față de dramaturgia muzicală a lucrării, încheie opera în mod apoteotic.

Creația de muzică dramatică a lui Tudor Jarda mai cuprinde și alegoria lirică în două acte *Dreptul la viață* — 1965 (pe un libret de Daniel Drăgan) și baletul cu cor în trei acte *Luceafărul de zi* — 1968, pe un libret de I. Rîpa și I. Căpușneanu (după o baladă populară din Maramureș), stilul ambelor lucrări avînd aceleași caracteristici ca și cele două opere prezentate pe scurt în cele precedente. În afară de aceasta, Tudor Jarda a mai compus muzică pentru Teatrul de păpuși, precum și patru operete pentru copii.

Părțile lirice ale celor două opere sînt înrudite, ca substanță muzicală și stil, cu cîntecele pentru voce și pian ale compozitorului, dintre care se remarcă mai ales cele compuse pe versurile lui St. O. Iosif, ca de pildă *Somnul lui Corbea, Novăceștii* și *Cîntec*, iar părțile corale ale operelor, cu factura numeroaselor sale piese corale. Ele sînt în parte prelucrări de melodii populare, în parte creații originale, remarcîndu-se atît prin prospețimea lor melodică, cît și prin scriitura lor corală de efect.

În înveșmîntarea atît a melodiei populare, cît și a celor de invenție proprie, după cum arată Alexandrina Dânșoveanu [1], Tudor Jarda folosește în mod frecvent atît în părțile concepute omofon, cît și în acelea în care scriitura contrapunctică are un rol preponderent, armonia modală, în unele cazuri polimodală. În timp ce în unele piese corale el se servește de ison ca mijloc de sprijinire a melodiei, atît de caracteristic pentru practica populară, în alte piese el valorifică cele mai diverse procedee contrapunctice cum sînt imitația severă *(canonul)* și liberă, inversări, diminuări și augmentări, precum și scriitura în stil fugat.

O valoroasă lucrare cu caracter pedagogic, avînd ca scop inițierea treptată a coriștilor începători cu o scriitură corală mai complexă, o reprezintă o colecție de 24 de coruri pe melodii populare pe două, trei și patru voci egale, și 12 coruri pe două și trei voci mixte. Un aspect original îl reprezintă libertatea pe care o acordă compozitorul în unele cazuri interpreților de a executa melodiile oarecum cu unele modificări față de textul scris, introducînd astfel un element aleatoric. Dintre lucrările sale corale de genul *à cappella*, Jarda a mai scris *Cantata oțelarilor* (pe versuri de I. Gurghianu, 1957) și poemul coral *Ion al Saftei.*

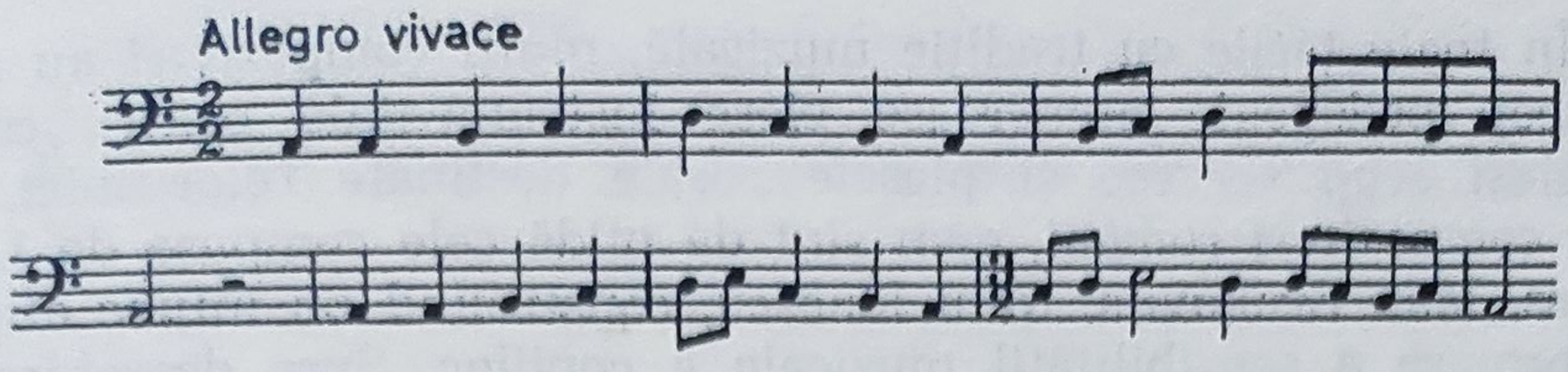
Lucrările sale instrumentale sînt mai puține ca număr. În afară de un *Trio pentru oboi, violoncel și pian* (1943), Tudor Jarda a scris și o *Simfonie* [2] (1951) și un *Concert pentru flaut și orchestră* (1951).

Simfonia (1949—1951), ca de altfel și celelalte lucrări — unele anterioare, altele posterioare simfoniei — este scrisă într-un limbaj de viguroasă inspirație folclorică. Aceasta se dovedește numai prin integrarea unor melodii populare, ca aceea a temei inițiale

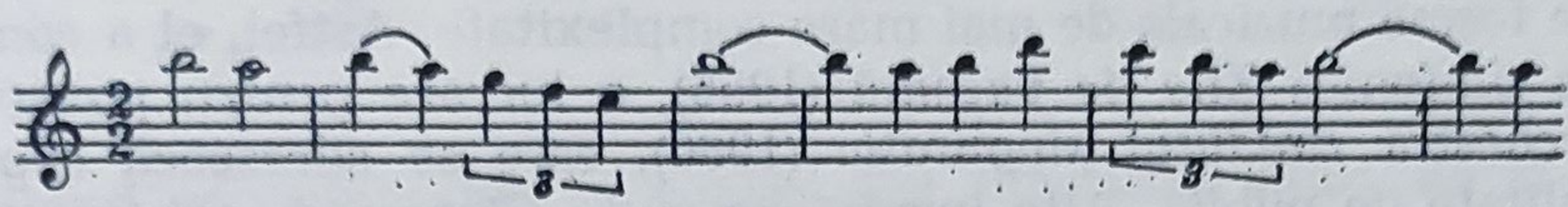
---

[1] Dânșoveanu Lucia, *Tudor Jarda, Schiță monografică. Însemnări asupra muzicii corale. (Manuscris)*

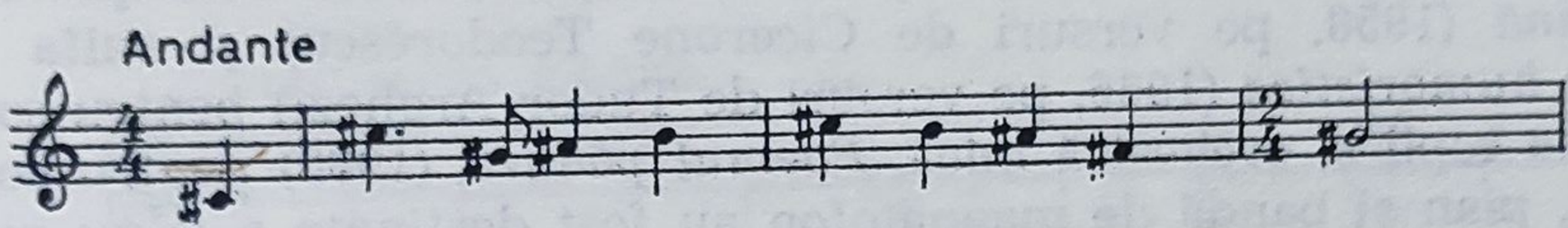
[2] Vezi *Studii și eseuri*, București, 1975, Editura muzicală, pag. 313.



sau a celei de a doua teme, cu un desen melodic caracteristic doinelor din Transilvania,



dar și alte teme ale lucrării, ca tema inițială a *Andantelui.*



În ciuda afirmațiilor unora, că materialul melodic împrumutat din muzica populară, sau cel inventat în spiritul acestuia, nu oferă unui compozitor decît posibilitățile expresive limitate doar la bucolic, pastoral și idilic, *Simfonia* lui Tudor Jarda, cu un conținut programatic, este doar unul din numeroasele exemple care demonstrează că materialul de inspirație folclorică este apt și pentru exprimarea unei sfere emoționale dramatice.

Tudor Jarda este și autorul unui concert pentru flaut și orchestră, cu aceleași caracteristici de stil ce sînt proprii și simfoniei.

LAURENȚIU PROFETA (12.I.1925)

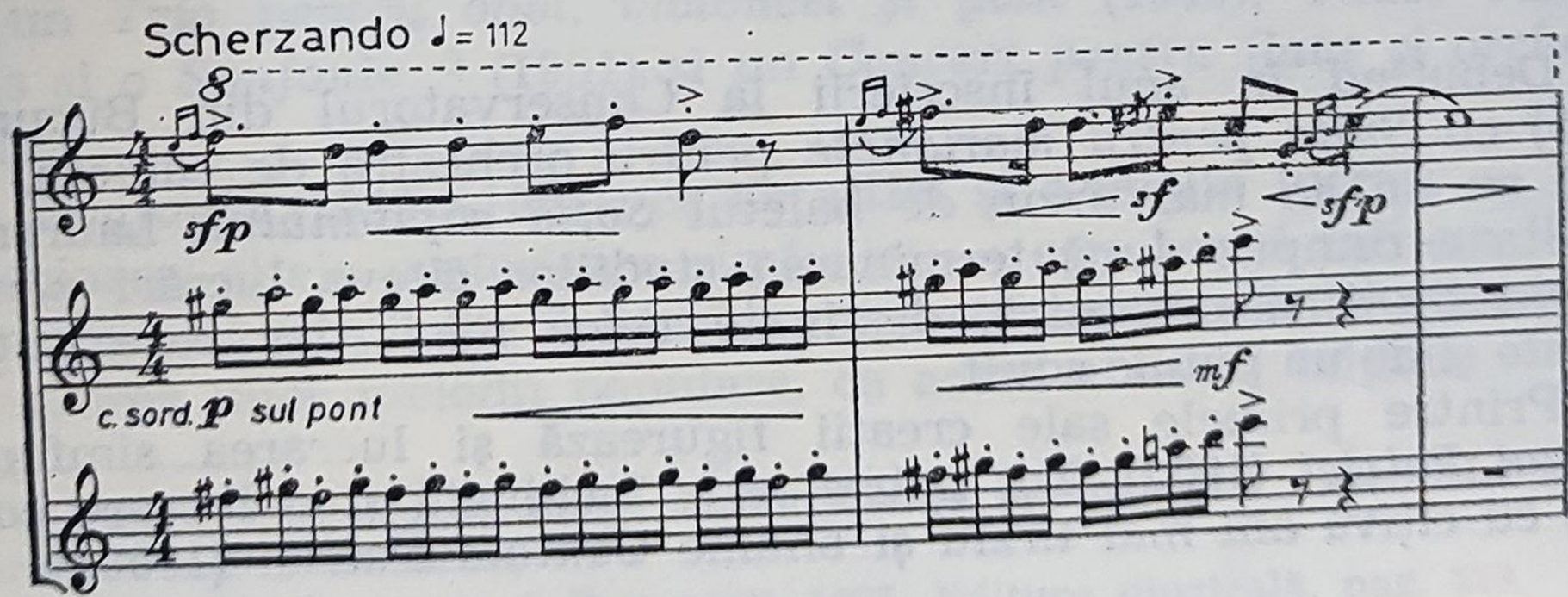
Debutînd în anul înscrierii la Conservatorul din București (1945) cu *Suita pentru marionete* pentru orchestră de cameră, urmată cu un an mai tîrziu de baletul *Soția căpitanului*, Laurențiu Profeta a compus după terminarea studiilor cîteva lucrări pentru cor de copii și orchestră, destinate celor mici, dar care pot fi gustate și de un public adult.

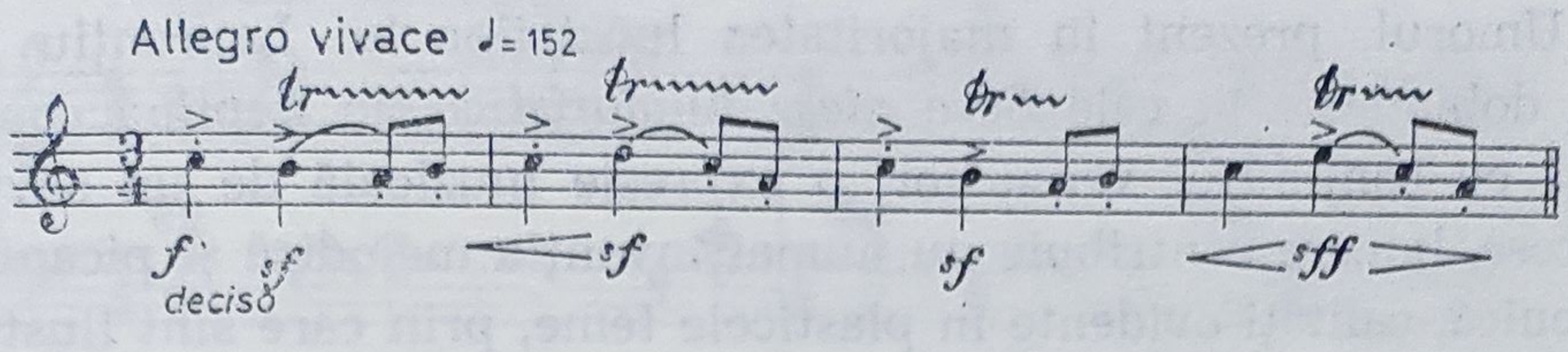
Printre primele sale creații figurează și lucrarea simfonică *Poemul Patriei* (1952). Tot patriei este închinată și o lucrare compusă cu cîțiva ani mai tîrziu și anume *Cantată Patriei* (1959).

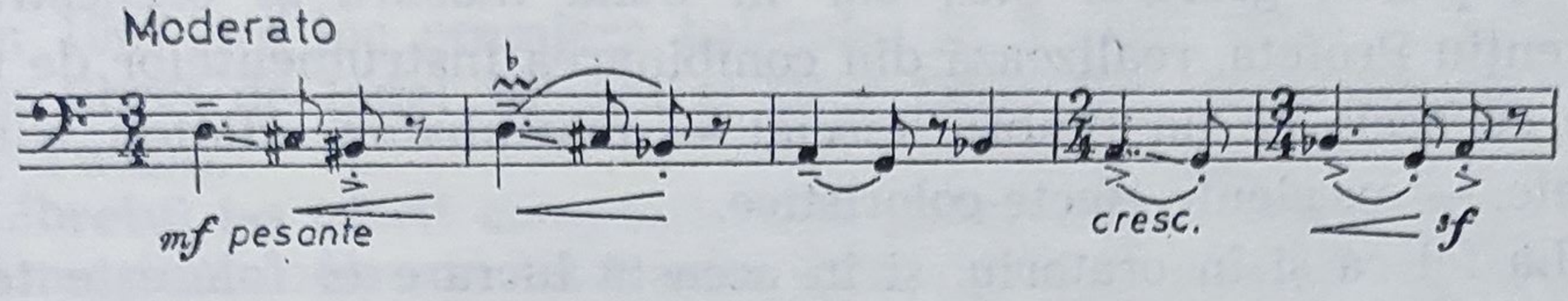
În toate țările cu tradiție muzicală, mulți compozitori au scris cu scop pedagogic numeroase piese instrumentale pentru copii; aceluiași scop servesc și piesele corale destinate celor mici, ale unor compozitori români, cum sînt de pildă cele compuse de Liviu Comes, Max Eisikovits, Nelu Ionescu, constituind un mijloc eficace de formare a sensibilității muzicale a copiilor. Spre deosebire de aceste lucrări, a căror valoare muzicală și pedagogică este incontestabilă, dar care sînt concepute în forme miniaturale, Laurențiu Profeta a fost animat de dorința de a face copiilor accesibile și unele forme muzicale de mai mare complexitate. Astfel, el a compus Suita simfonică *Zile de vacanță* (1956), o lucrare pentru povestitor și orchestră *Brăduțul singuratic* (1960), care se adresează copiilor în calitate de public. Alte lucrări, ca suita *Cîntece de tabără* (1957, pe versuri de Constantin Cîrjan, Ion Zăgan și Constantin Teodori), pentru soliști, cor de copii și orchestră, oratoriul *Întîmplarea în grădină* (1958, pe versuri de Cicerone Teodorescu) și suita *Șase piese humoristice* (1966, pe versuri de Tudor Arghezi) pentru soliști, cor de copii și orchestră mică, *Poemul pădurii* (1960) pentru cor de copii, pian și bandă de magnetofon au fost destinate a fi nu numai ascultate, dar și executate de copii.

Unii compozitori scriind pentru cei mici cred că trebuie să facă concesii în privința calității muzicale. Or, meritul lucrărilor lui Laurențiu Profeta — în fruntea cărora se situează după părerea noastră *Oratoriul* și suita *Șase piese humoristice* — constă, pe lîngă folosirea mai ales în oratoriu, cu o evidentă notă personală a unor mijloace tradiționale, în caracterul select al materialului muzical, atît sub aspect melodic, cît și armonic.

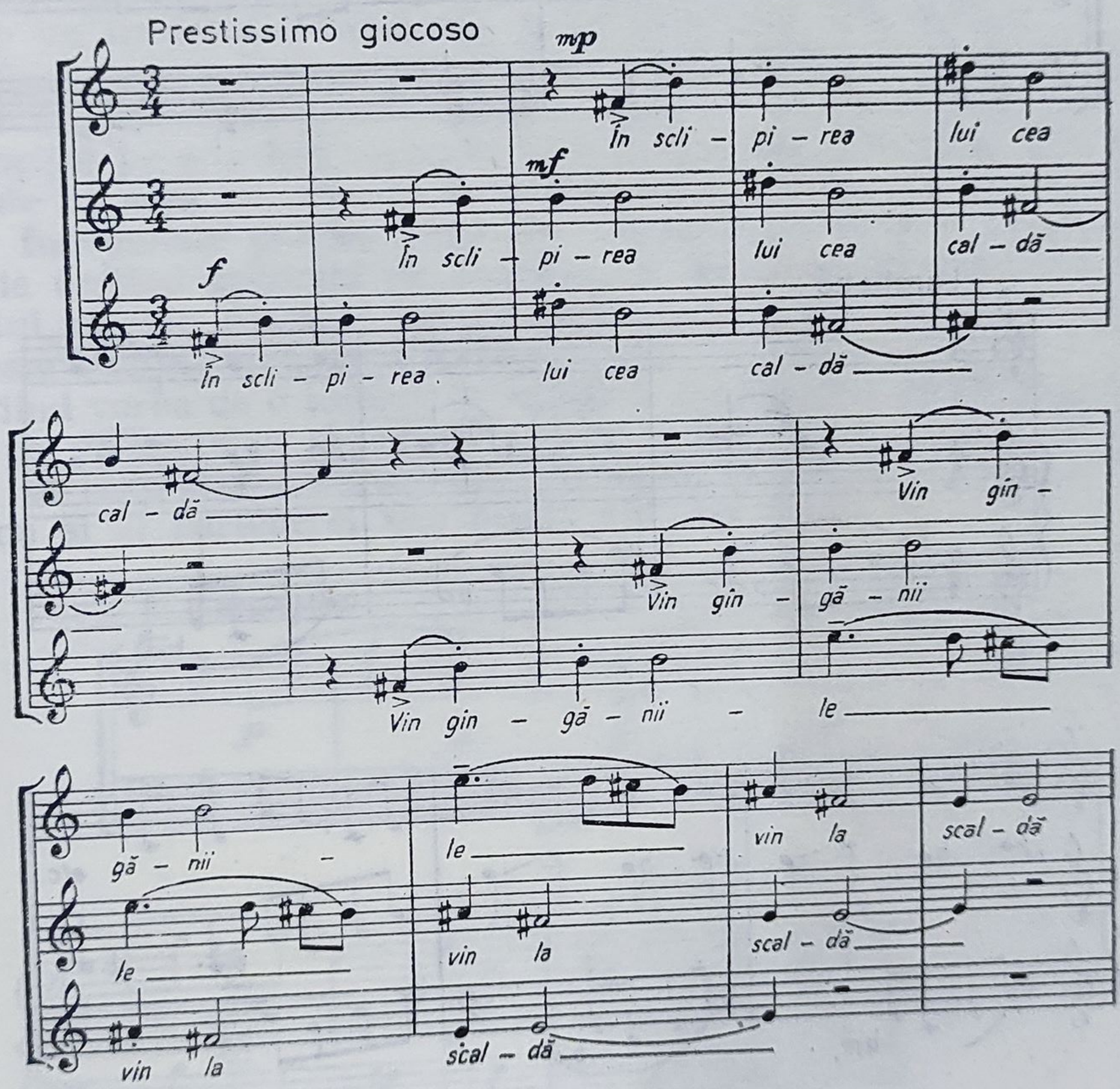
Pentru ilustrarea muzicală a acțiunii care se petrece vara într-o grădină, folosind, în scopul caracterizării personajelor teme bine profilate, muzica oratoriului constituie o reușită a compozitorului,





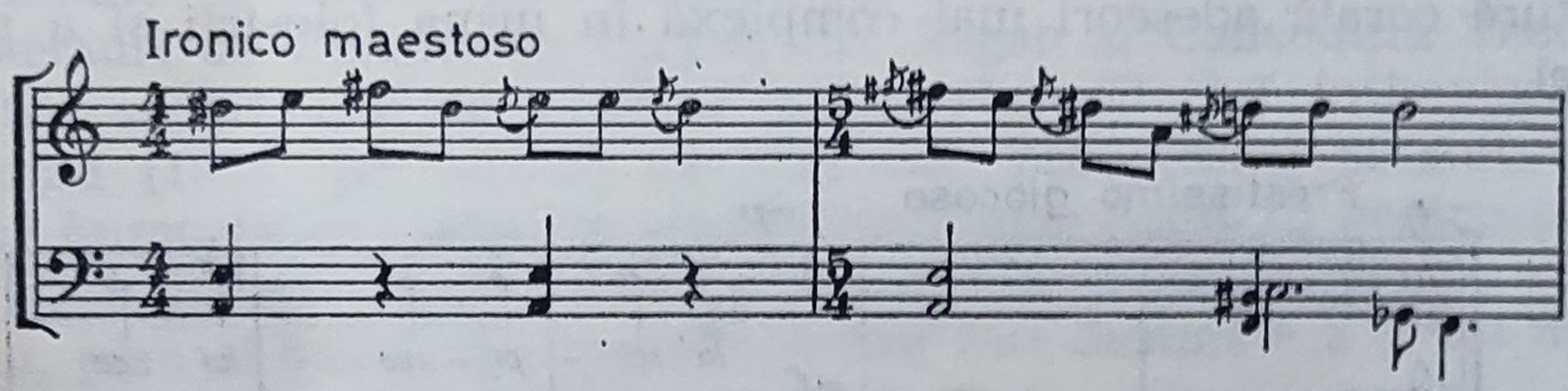


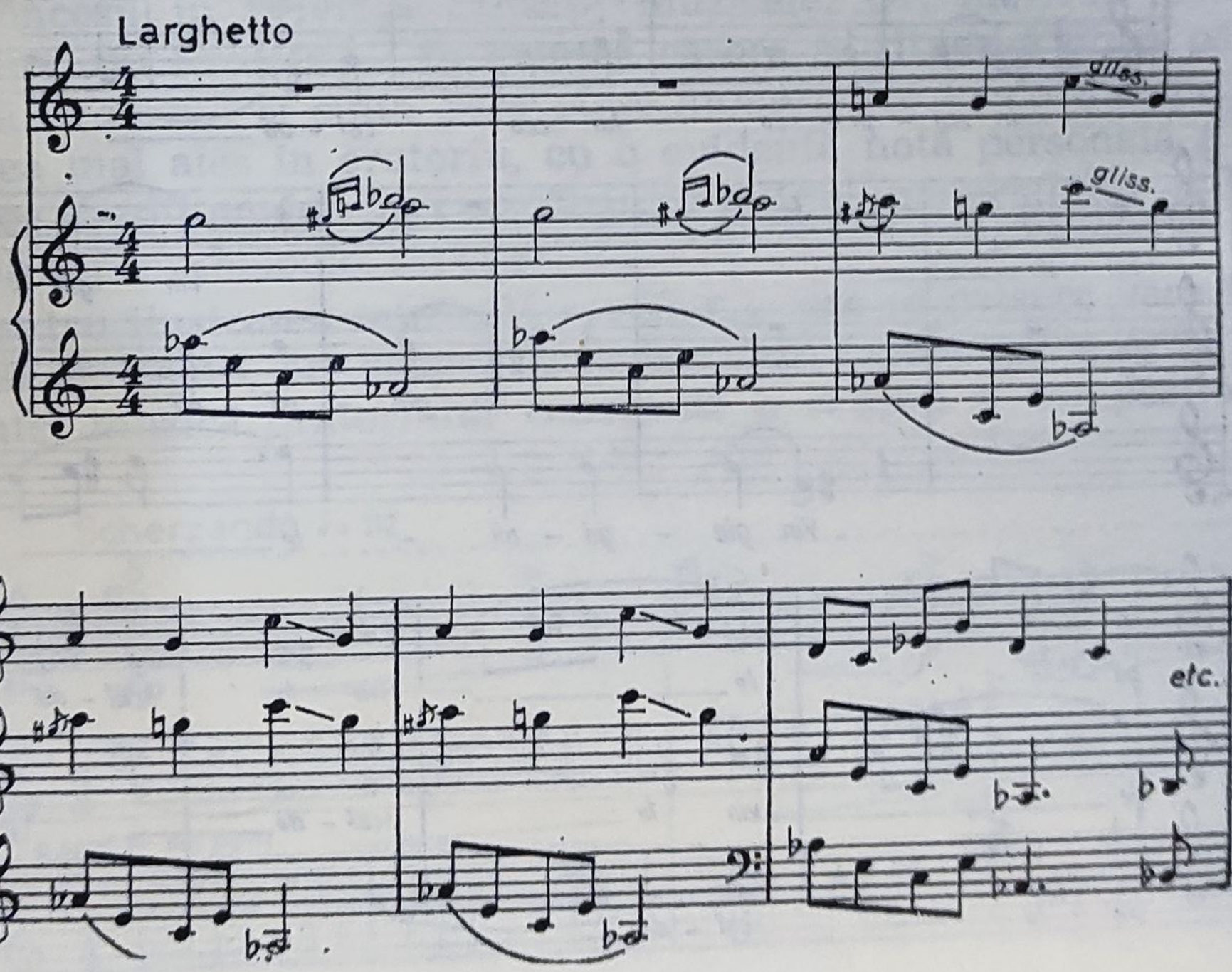
îmbinînd accesibilitatea cu consistența substanței muzicale și cu o scriitură corală adeseori mai complexă în urma folosirii și a polifoniei.

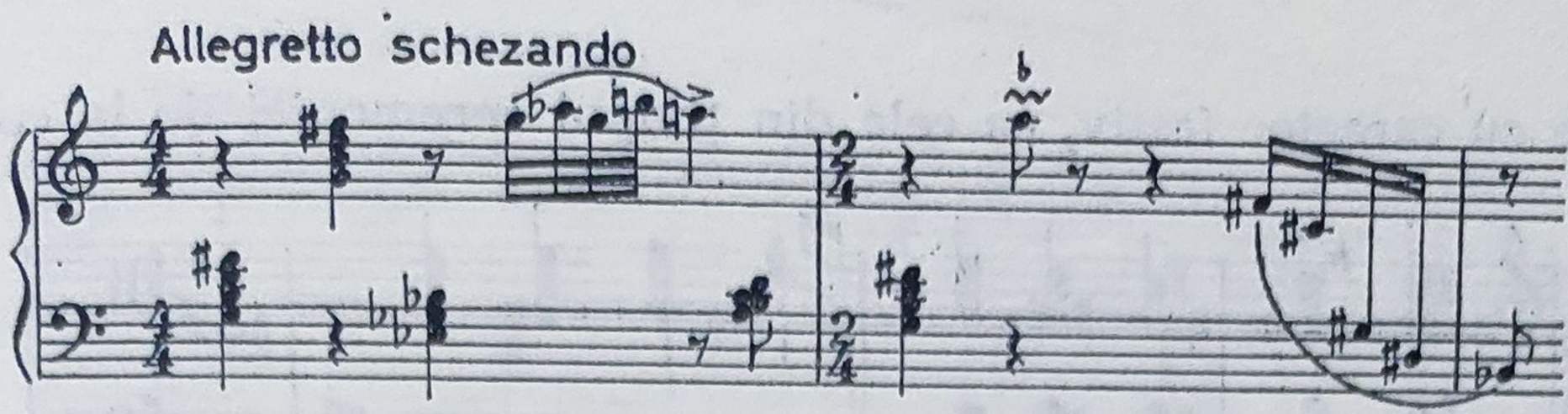


Umorul, prezent în majoritatea lucrărilor lui Laurențiu Profeta, dobîndește în cele *Șase piese humoristice*, în deplină concordanță cu conținutul versurilor, o expresie muzicală de un savuros pitoresc, la care contribuie nu numai invenția melodică și picanteria armonică, calități evidente în plasticele teme, prin care sînt ilustrate gîștele, pisica, greierul etc., dar în bună măsură și orchestrația. Laurențiu Profeta, realizează din combinarea instrumentelor de percuție cu acele de un timbru special — marinbafon, xilofon, vibrafon etc. — excelente efecte coloristice.

La fel ca și în oratoriu, și în această lucrare el folosește teme pentru caracterizarea personajelor — teme conducătoare.





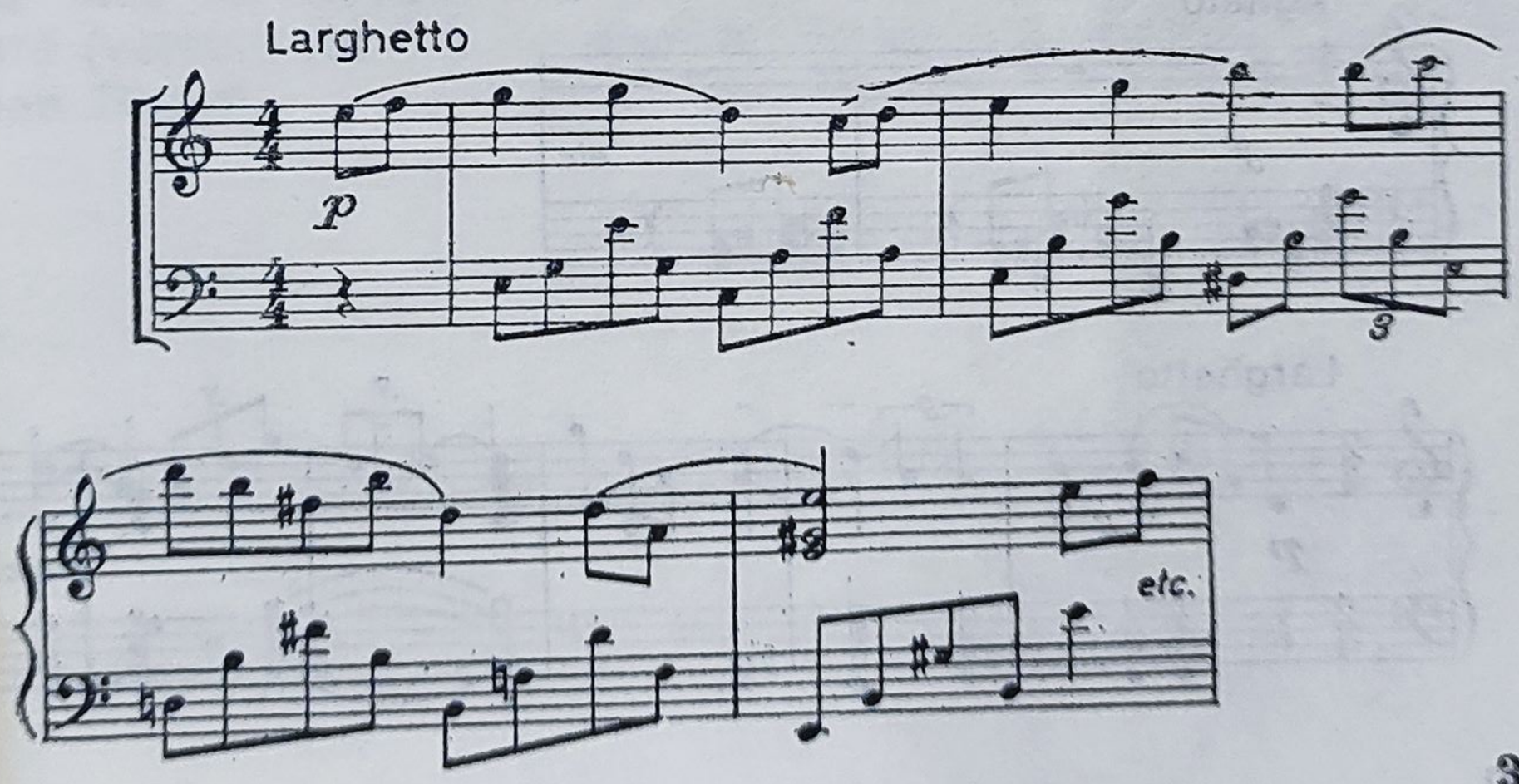


În 1967 are loc premiera baletului în 3 acte, *Prinț și cerșetor* (pe un libret de Ionel Hristea și Oleg Danovski, după romanul lui Mark Twain).

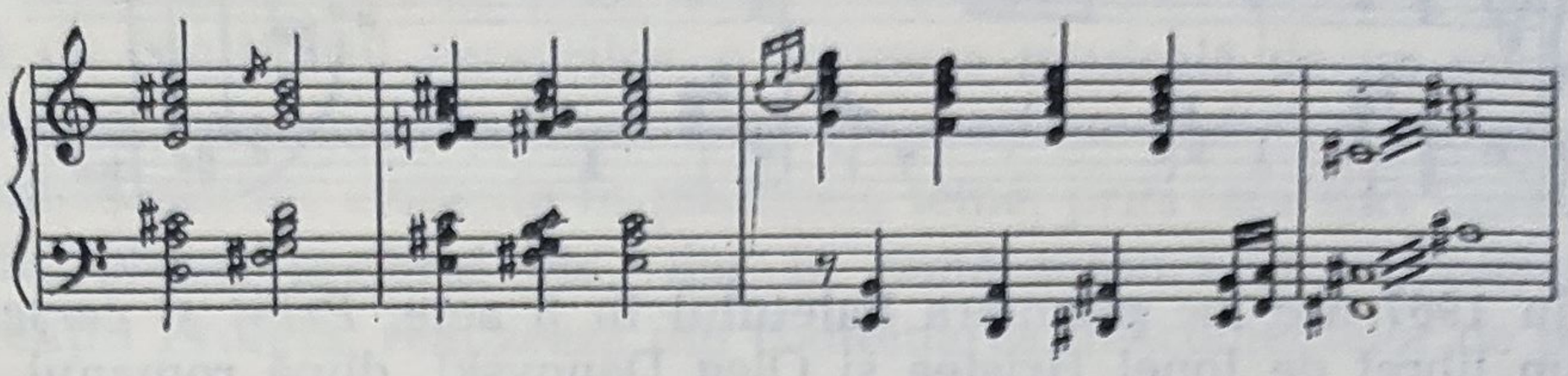
Libretul i-a oferit compozitorului prilejul de a compune — datorită marilor contraste între cele două medii în care se desfășoară acțiunea, pe de o parte opulența și luxul orbitor al palatului regal, pe de altă parte mizeria poporului de jos din Londra Angliei medievale — o muzică de expresie și culoare variată, exploatînd pitorescul scenelor de iarmaroc, al tavernelor, al străzii etc., opusă decorului fastuos al curții.

De un modernism moderat, stilul baletului este definit — în ciuda unor scurte evaziuni cromatice — prin structura predominant diatonică a melodiei și a armoniei, aceasta din urmă fiind axată în principal pe acorduri oarecum tradiționale, dar cu o considerabilă libertate în ceea ce privește înlănțuirea lor, neexistînd în general relații funcționale precise între ele. Caracteristic este și faptul că melodia nefiind generată de armonie, se detașează în mod net de suportul acordic, existînd între melodie și armonie acel paralelism care este frecvent în muzica secolului XX.

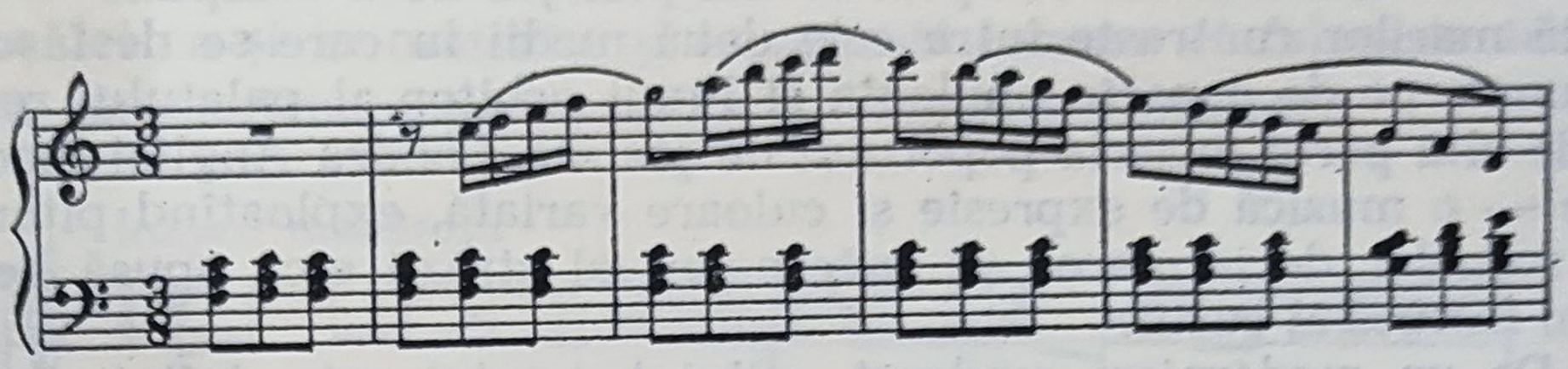
Fiind vorba de o lucrare coregrafică, muzica este axată în principal pe diversitatea structurii ritmice a diferitelor dansuri, unele lente, de expresie oarecum sentimentală, ca de pildă duetul lui Hendon și al partenerei sale Mary, din tabloul II,



altele cu caracter festiv, ca cele din timpul ceremoniei de la curte,

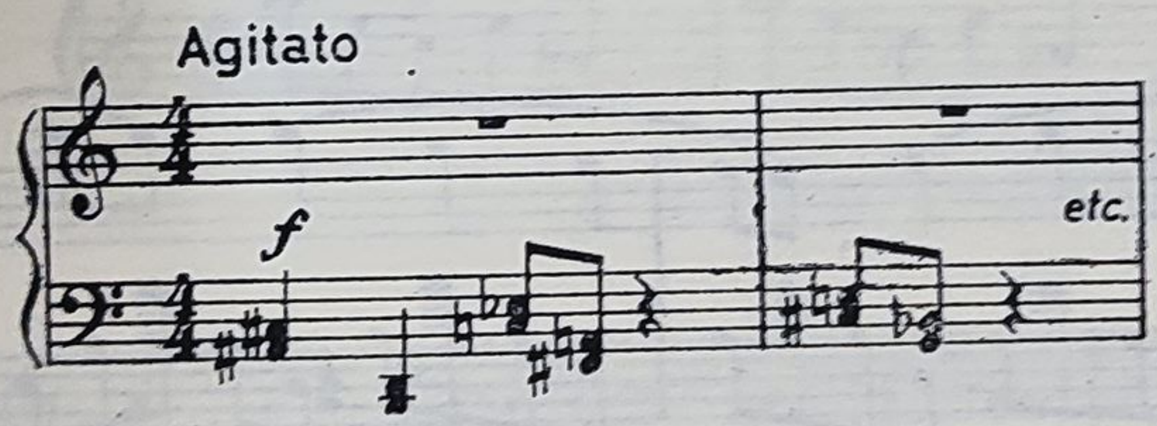


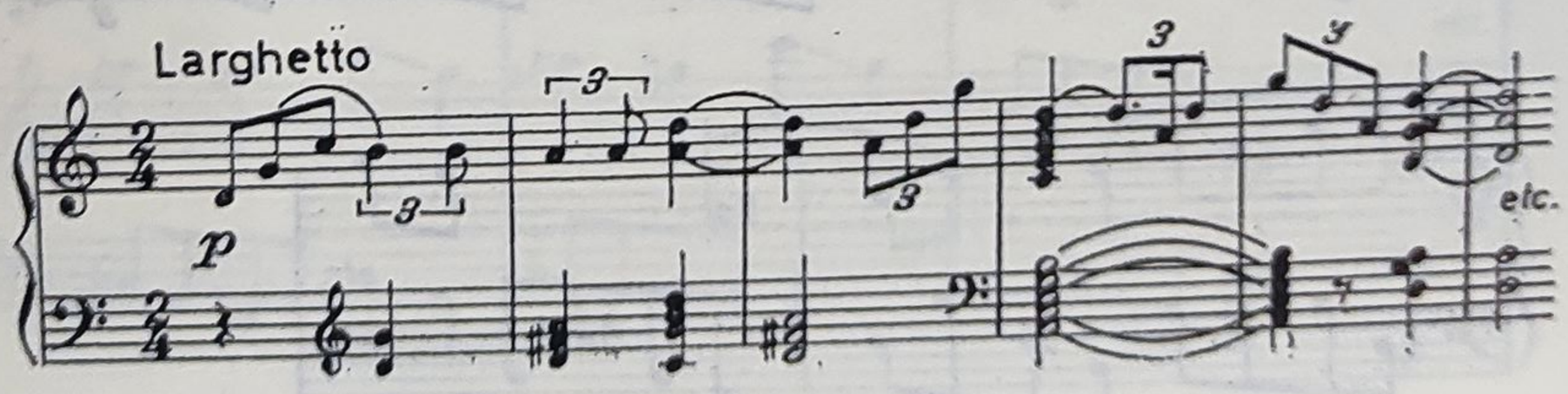
sau burlești, ca dansul Lady-ei Jane,

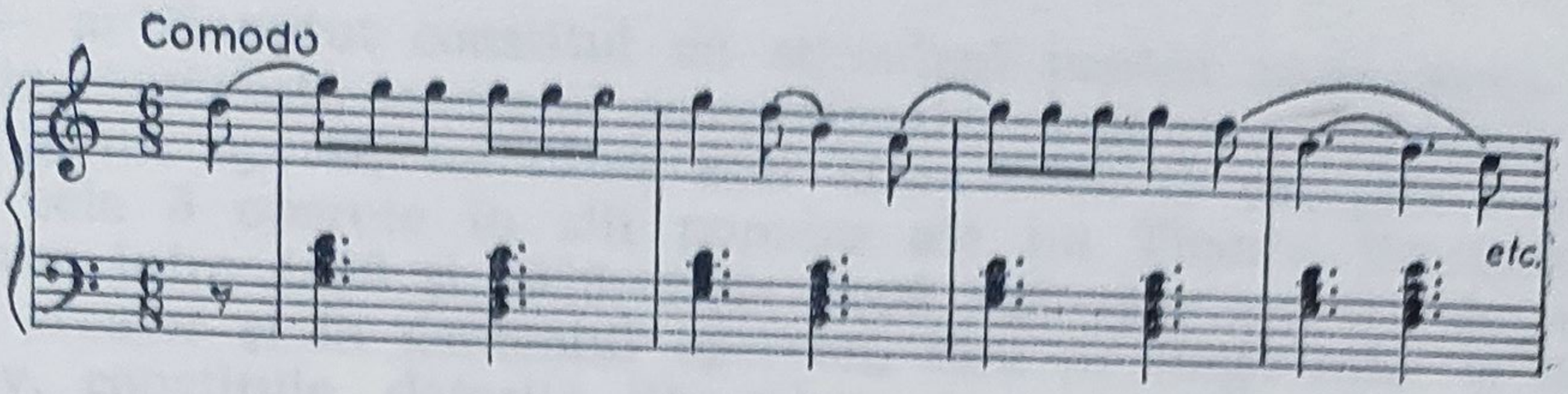


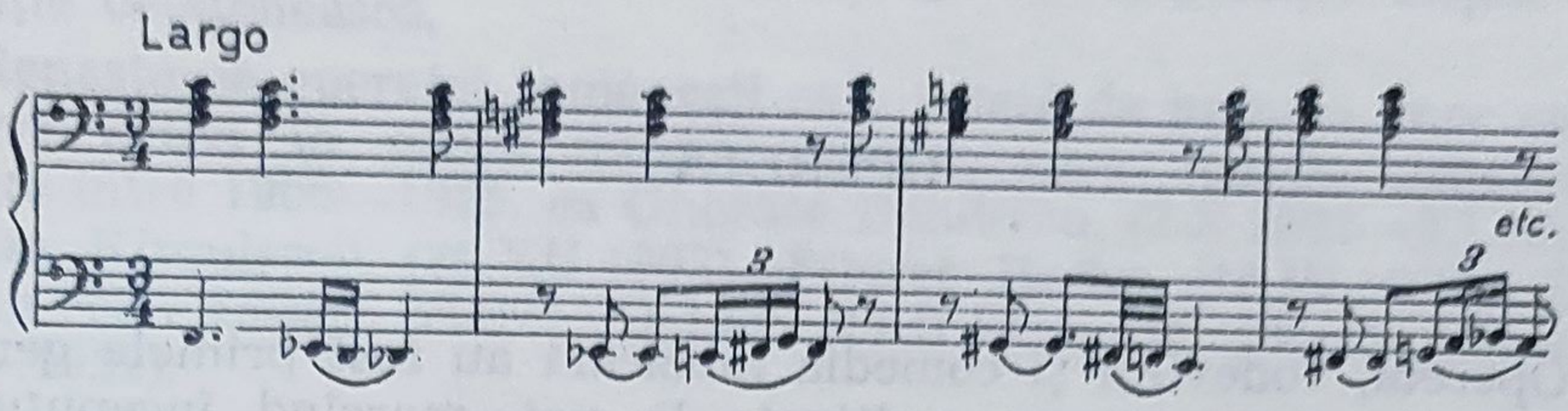
sau al haimanalelor, compozitorul dîndu-le o expresie viguroasă, pentru ilustrarea diferitelor momente ale acțiunii scenice. Deși compozitorul a inventat, cu scopul caracterizării personajelor, teme care în funcție de situația dramatică însoțesc respectivele personaje în cursul acțiunii lor, ceea ce i-ar fi îngăduit realizarea comentariului muzical pe baza principiului dezvoltărilor simfonice, el a ales forma „numerelor închise", despărțite între ele adeseori printr-un fel de cadențe, realizînd în acest mod o combinație între cele două forme posibile în domeniul creației muzicale dramatice.

Iată și cîteva din temele principale ale baletului care, în afară de funcția lor dramatică, au servit compozitorului și ca element unificator al construcției muzicale.









Ascultînd de înclinațiile sale lirice, de care a dat dovadă și în creațiile pentru copii, Laurențiu Profeta a compus și lieduri, cuprinse într-un ciclu intitulat *Cîntece de ieri și de azi*, pe versuri de St. O. Iosif și Eugen Frunză.

În afară de lucrările enumerate în cele precedente, la care trebuie adăugată și muzica scrisă pentru cîteva filme, Profeta a compus un număr considerabil de cîntece de masă ce se disting prin plasticitatea lor melodică și claritatea armoniei.

Simțind o atracție și pentru muzica ușoară, Laurențiu Profeta s-a consacrat în ultimul timp mai ales scrierii unor cîntece de largă accesibilitate, figurînd astăzi printre reprezentanții de frunte ai muzicii ușoare. Din numărul mare de lucrări de acest gen, mai vechi și mai noi, cităm : Ciclul de *Cîntice țigănești* pe versurile lui M. R. Paraschivescu, *Șansonete* pe versuri de Ion Minulescu, *Viața mea se iluminează* (versuri Nichita Stănescu), *Repetabila povară* (versuri Adrian Păunescu), *Dragă-mi este dragostea* (versuri Lucian Blaga).

OPERETA

Opereta, vodevilul și comedia muzicală au fost primele genuri muzicale de tip european cultivate la noi, marcînd începuturile muzicii profesionale românești. Ele au servit nu numai ca mijloc de amuzament al publicului, ci textul libretelor biciuind moravurile politice ale boierimii retrograde, propagînd totodată și ideile progresiste ale vremii, lucrările de acest gen ale lui Alexandru Flechtenmacher, Ion Andrei Wachmann, Karl Theodor Wagner (Craiova) au avut și un însemnat rol politic. În același timp, datorită popularității de care aceste lucrări s-au bucurat în rîndul marelui public, nefamiliarizat cu muzica în care melodia era înveșmîntată armonic, ele au contribuit și la formarea gustului muzical. Opereta și-a păstrat de-a lungul întregului secol trecut forța ei atractivă și, cu puține excepții, lucrările de acest gen compuse în ultimul pătrar al secolului trecut de Constantin Dimitrescu, Eduard Caudella, Gheorghe Stephănescu, Tudor Flondor și Ciprian Porumbescu, aveau la bază tot librete cu caracter patriotic, unele dintre ele, ca de pildă *Beizadea Epaminonda* de Eduard Caudella, tratau anumite aspecte ale contradicțiilor sociale ale timpului. Un caracter mai mult distractiv îl aveau vodevilurile lui Eduard Wachmann. Ținînd de fapt locul operei istorice, care s-a născut abia în 1900, cînd Eduard Caudella a compus prima operă românească, *Petru Rareș*, muzica operetelor și vodevilurilor avea în general același caracter național-popular, propriu și creațiilor de alt gen ale compozitorilor sus-menționați.

În perioada următoare, în primele 4 decenii ale secolului nostru, opereta românească se afla în mare regres. Cu toate că spectacolele date de *Compania Lirică Românească* din București, de sub conducerea lui Constantin Grigoriu — avînd interpreți străluciți, ca N. Leonard, Vasile Maximilian, Florica Florescu, Elena Jipa

etc. — ar fi putut constitui un stimulent pentru compunerea de operete românești, interesul compozitorilor noștri s-a îndreptat fie către genul operei, fie către acel al revistei. O excepție reprezintă cele 3 operete în stil popular ale lui Tiberiu Brediceanu compuse între 1908 și 1936. Abia după Eliberare are loc un nou avînt creator și în domeniul operetei, care pe lîngă rolul ei distractiv, constituie, datorită libretelor, și un important mijloc de educație cetățenească.

Renașterea operetei românești este legată de numele unor compozitori activi în genul muzicii ușoare, care aparțin generației născute între 1900—1925, ca Gherase Dendrino, (2.X.1901—3.I.1973), Nicolae Kirculescu (28.XII.1903), Filaret Barbu (16.IV.1903), Elly Roman (7.V.1905), Viorel Doboș (11.II.1917) și Florin Comișel (10.IV.1922).

Unul dintre primele succese ale operetei românești a fost *Lăsați-mă să cînt* (1953) de Gherase Dendrino, (pe un libret de Erastia Sever, Liliana Delescu și Viorel Cosma). Desigur, contribuția muzicală a lui Dendrino la realizarea acestei operete este considerabilă, dar nu poate fi trecut cu vederea faptul că valoarea muzicii se datorește în bună parte și motivelor, temelor și melodiilor lui Porumbescu, pe care Dendrino le-a folosit ca material tematic, al muzicii acestei lucrări. Dat fiind că libretul constituie un episod din viața lui Ciprian Porumbescu de pe vremea activității sale ca profesor de muzică la Brașov, cu scopul de a da lucrării o mai mare autenticitate și în același timp pentru a aduce un omagiu autorului operetei *Crai nou*, era oarecum firesc ca Gherase Dendrino să folosească un material muzical extras din creația celui mai popular dintre înaintașii operetei românești. Meritul lui Dendrino constă nu numai în măiestria cu care a reușit să dea melodiilor din creația lui Porumbescu un aspect nou, dar și să adapteze adăugirile de creație proprie, la stilul înaintașului său, realizînd astfel o lucrare cu un stil unitar.

După opereta pentru copii *Povestea pe strune și clape* (1955) și comedia muzicală *De luni pînă luni* (1958), Dendrino a compus în 1960 lucrarea sa de căpetenie, opereta *Lysistrata* (libret de Nicușor Constantinescu și Gheorghe Voinescu) a cărei muzică se apropie mai mult de aceea a unei opere comice decît de cea a unei operete, datorită atît consistenței melodice, armoniei și orchestrației colorate, puse în serviciul caracterizării personajelor și a unor situații scenice variate, cît și rolului important al ansamblurilor și al interpretărilor corale. În urma acestor calități, *Lysistrata* deține un loc de frunte în creația noastră de operetă contemporană.

Pînă a compune prima sa operetă, *N-a fost nuntă mai frumoasă* (1950, libret de H. Nicolaide și Harry Negrin), Nicolae Kirculescu scrisese deja un număr considerabil de cîntece de muzică ușoară, comedii muzicale și reviste, care au dobîndit o mare popularitate. Spre deosibire de muzica acestor lucrări, în care Kirculescu nu se sustrage în general de sub influențe occidentale, opereta *N-a fost nuntă mai frumoasă*, potrivit ambianței în care are loc acțiunea, are evidente trăsături populare. Această primă operetă a lui Kirculescu a fost urmată apoi, în 1963, de o altă lucrare de acest gen, *Intîlnirea cu dragostea*, precum și de alte numeroase reviste și comedii muzicale.

Filaret Barbu și-a încercat talentul componistic în afară de operetă și în genurile muzicii simfonice și vocal-simfonice, scriind în 1941 poemul simfonic *Babacai*, iar în 1942, oratoriul *Omul* (pe un text de Constantin Miu-Lerca), fiind și autorul unor piese corale. Dar domeniul în care a izbutit cel mai mult este cel al operetei. Înclinația sa pentru genul muzicii ușoare s-a manifestat încă de la începuturile activității sale componistice, debutînd în 1924 cu opereta *Privighetoarea albă* (libret de Octav Moșescu), după care au urmat operetele *Armonii bănățene* (1935, libret de Iosif Titel), *Florentina* (1940, libret de Luca Vidu), *Ana Lugojana* (1950, libret de V. Timuș, P. Andreescu și Al. Șahighian), *Plutașul de pe Bistrița* (1955, libret de Traian Iancu), *Tîrgul de fete* (1962, libret de Traian Iancu) și opera populară *Pintea Viteazul* (1966, libret de L. Bruckstein și Z. Al. Enăchescu). Animat de idealul creării unui stil autohton de operetă, melodica acestor lucrări arată drept sursă de inspirație muzica noastră populară, compozitorul luînd ca model, în funcție de libret, cînd folclorul orășenesc, ca de pildă în *Ana Lugojana*, cînd folclorul rural, ca în ultimele două operete și în opera sa populară, *Pintea Viteazul*.

Elly Roman și-a făcut intrarea în viața muzicală a țării, debutînd cu cîteva comedii muzicale compuse sub influența unor reprezentanți de frunte ai operetei germane ca Paul Abraham, Ralph Benatzky, Frantz Lehar, a căror muzică a cunoscut-o mai bine în timpul studiilor sale făcute la Conservatorul din Berlin.

După Eliberare, luînd parte activă la mișcarea de muzică ușoară mai ales prin cîntece, el a devenit apoi unul dintre fruntașii muzicii de operetă. Prima sa lucrare de acest gen a fost *Rapsodia țiganilor* (1946, libret de Mircea Ștefănescu), a cărei muzică, în concordanță cu subiectul ales, este de un colorit pitoresc, folosind anumite elemente ale folclorului orășenesc cu inflexiuni orientale.

Trăsături mai evident populare, cu o anumită notă locală, conține și muzica operetei *Fetele din Murfatlar* (1960, pe libret de Sanda Diaconescu și de compozitor). Opereta *Colomba* (1956, libret de Mircea Ștefănescu), al cărei subiect este inspirat din solidaritatea tineretului din lumea întreagă în lupta pentru pace, are un limbaj muzical orientat mai mult spre stilul muzicii ușoare occidentale și americane.

Deși toate aceste lucrări ale lui Elly Roman reprezintă realizări de seamă în domeniul operetei, ele au fost întrecute ca valoare de ultima sa lucrare de acest gen, intitulată *Spune-mi inimioară, spune-mi* (1952, pe libret de Arghirescu Victoria și Costăchescu Radu), cu un caracter istorico-patriotic, figura principală fiind poetul Enăchiță Văcărescu. Lucrarea se distinge nu numai prin numărul mare de melodii expresive, dar și prin funcția psihologică a muzicii, caracterizînd diferitele personaje pozitive și negative.

Viorel Doboș și-a încercat talentul cu succes atît în domeniul muzicii simfonice cît și în al muzicii corale, afirmîndu-se însă cel mai mult în domeniul operetei, fiind unul dintre cei mai productivi compozitori de acest gen. În acest domeniu de activitate el a fost stimulat și de funcția sa de dirijor al Teatrului Armatei și al formațiilor „Perinița" și „Ciocîrlia", care au și executat operetele sale în primă audiție. Fiind, în calitate de culegător de melodii populare, un bun cunoscător al folclorului, muzica sa poartă amprenta evidentă a inspirației populare.

Creația sa de acest gen cuprinde următoarele lucrări : *Cîntecul munților* (1949, libret de Constantin Diban), *Tarsița și roșiorul*, în colaborare cu Gheorghe Dumitrescu (1950, libret de Alexandru Kirițescu), *Nimfa litoralului* (1968, libret de Paul Ionescu). În afară de acestea, el a scris și două lucrări coregrafice *Nunta de pe Someș* (1952) și *Nunta oltenească* (1962). În domeniul muzicii simfonice și vocal-simfonice a compus *Suita românească pentru orchestră* (1939), *Uvertura festivă* (1952).

Bineînțeles, opereta nu se încheie cu cele prezentate în cele precedente. În condițiile favorabile de promovare a tuturor genurilor muzicale, ea cunoaște o deosebită înflorire, fiind cultivată de mai mulți compozitori din generația născută după anul 1925.

Trăsături mai evident populare, cu o anumită notă locală, conține și muzica operetei *Fetele din Murfatlar* (1960, pe libret de Sanda Diaconescu și de compozitor). Opereta *Colomba* (1956, libret de Mircea Ștefănescu), al cărei subiect este inspirat din solidaritatea tineretului din lumea întreagă în lupta pentru pace, are un limbaj muzical orientat mai mult spre stilul muzicii ușoare occidentale și americane.

Deși toate aceste lucrări ale lui Elly Roman reprezintă realizări de seamă în domeniul operetei, ele au fost întrecute ca valoare de ultima sa lucrare de acest gen, intitulată *Spune-mi inimioară, spune-mi* (1952, pe libret de Arghirescu Victoria și Costăchescu Radu), cu un caracter istorico-patriotic, figura principală fiind poetul Enăchiță Văcărescu. Lucrarea se distinge nu numai prin numărul mare de melodii expresive, dar și prin funcția psihologică a muzicii, caracterizînd diferitele personaje pozitive și negative.

Viorel Doboș și-a încercat talentul cu succes atît în domeniul muzicii simfonice cît și în al muzicii corale, afirmîndu-se însă cel mai mult în domeniul operetei, fiind unul dintre cei mai productivi compozitori de acest gen. În acest domeniu de activitate el a fost stimulat și de funcția sa de dirijor al Teatrului Armatei și al formațiilor „Perinița" și „Ciocîrlia", care au și executat operetele sale în primă audiție. Fiind, în calitate de culegător de melodii populare, un bun cunoscător al folclorului, muzica sa poartă amprenta evidentă a inspirației populare.

Creația sa de acest gen cuprinde următoarele lucrări : *Cîntecul munților* (1949, libret de Constantin Diban), *Tarsița și roșiorul*, în colaborare cu Gheorghe Dumitrescu (1950, libret de Alexandru Kirițescu), *Nimfa litoralului* (1968, libret de Paul Ionescu). În afară de acestea, el a scris și două lucrări coregrafice *Nunta de pe Someș* (1952) și *Nunta oltenească* (1962). În domeniul muzicii simfonice și vocal-simfonice a compus *Suita românească pentru orchestră* (1939), *Uvertura festivă* (1952).

Bineînțeles, opereta nu se încheie cu cele prezentate în cele precedente. În condițiile favorabile de promovare a tuturor genurilor muzicale, ea cunoaște o deosebită înflorire, fiind cultivată de mai mulți compozitori din generația născută după anul 1925.

REPREZENTANȚII GENULUI DE MUZICĂ CORALĂ

După cum se știe, începuturile muzicii culte românești de tip european sînt legate de teatru. Alexandru Flechtenmacher și Andrei Wachmann au compus numeroase vodeviluri și operete a căror muzică cuprindea pe lîngă romanțe și cuplete, și unele ansambluri și coruri. Acestea din urmă sînt primele compoziții corale la noi în care melodia este însoțită de armonie. După ce din ordinul domnitorului Ion Cuza a fost introdus în serviciul religios cîntarea armonică și după ce formațiile corale bisericești au început să cultive și piese corale cu caracter laic, noul gen s-a buucrat în scurt timp de mare popularitate, constituind repertoriul formațiilor corale care au luat ființă în tîrguri și orașe (în unele regiuni, ca de pildă în Banat, și a celor sătești). Compozițiile corale laice au ocupat un loc important în creația tuturor compozitorilor români din trecut, dintre care unii, ca de pildă Gavriil Musicescu și Teodor Teodorescu, au compus numai lucrări de acest gen, iar Gheorghe Dima a compus, în afară de lieduri, numai coruri.

Compozițiile corale ale lui Caudella, Dimitrescu, Mureșianu, Stephănescu, Porumbescu erau concepute în același stil care caracteriza și creația lor instrumentală, stil format din elementele folclorului orășenesc. Armonizările lui Musicescu de cîntece populare autentic țărănești (la început vehement criticate de către unii profesori ai Conservatorului din Iași) au creat un puternic curent în favoarea valorificării în domeniul muzicii corale a melodiilor de acest fel. În afară de C. Teodorescu — menționat mai sus — principalii reprezentanți ai curentului au fost Dimitrie Kiriac, Gheorghe Cucu și Ion Vidu, a căror activitate creatoare se desfășoară mai mult în primele decenii ale secolului XX. Pe lîngă armonizări de melodii populare, toți acești compozitori — la care după 1926 se adaugă și Sabin Drăgoi — au compus și lucrări corale de invenție proprie, concepute în spiritul folclorului.

REPREZENTANȚII GENULUI DE MUZICĂ CORALĂ

După cum se știe, începuturile muzicii culte românești de tip european sînt legate de teatru. Alexandru Flechtenmacher și Andrei Wachmann au compus numeroase vodeviluri și operete a căror muzică cuprindea pe lîngă romanțe și cuplete, și unele ansambluri și coruri. Acestea din urmă sînt primele compoziții corale la noi în care melodia este însoțită de armonie. După ce din ordinul domnitorului Ion Cuza a fost introdus în serviciul religios cîntarea armonică și după ce formațiile corale bisericești au început să cultive și piese corale cu caracter laic, noul gen s-a buucrat în scurt timp de mare popularitate, constituind repertoriul formațiilor corale care au luat ființă în tîrguri și orașe (în unele regiuni, ca de pildă în Banat, și a celor sătești). Compozițiile corale laice au ocupat un loc important în creația tuturor compozitorilor români din trecut, dintre care unii, ca de pildă Gavriil Musicescu și Teodor Teodorescu, au compus numai lucrări de acest gen, iar Gheorghe Dima a compus, în afară de lieduri, numai coruri.

Compozițiile corale ale lui Caudella, Dimitrescu, Mureșianu, Stephănescu, Porumbescu erau concepute în același stil care caracteriza și creația lor instrumentală, stil format din elementele folclorului orășenesc. Armonizările lui Musicescu de cîntece populare autentic țărănești (la început vehement criticate de către unii profesori ai Conservatorului din Iași) au creat un puternic curent în favoarea valorificării în domeniul muzicii corale a melodiilor de acest fel. În afară de C. Teodorescu — menționat mai sus — principalii reprezentanți ai curentului au fost Dimitrie Kiriac, Gheorghe Cucu și Ion Vidu, a căror activitate creatoare se desfășoară mai mult în primele decenii ale secolului XX. Pe lîngă armonizări de melodii populare, toți acești compozitori — la care după 1926 se adaugă și Sabin Drăgoi — au compus și lucrări corale de invenție proprie, concepute în spiritul folclorului.

Printre compozitorii născuţi între 1900—1925 sînt mai mulţi care s-au consacrat cultivării fie în exclusivitate, fie ca preocupare principală a activităţii lor creatoare, compunerii de lucrări corale.

Unii dintre ei au continuat linia folclorică scriind numai lucrări în stil popular, alţii au cultivat în acelaşi timp şi genul cîntecului de masă al cărui stil s-a format treptat din îmbinarea intonaţiilor vechilor cîntece revoluţionare — vădind adeseori influenţe ale muzicii sovietice de acest gen — cu cele ale muzicii populare.

Din cele expuse în legătură cu opera muzicală a reprezentanţilor şcolii noastre naţionale, care şi-au consacrat activitatea componistică cultivării creaţiei muzicii simfonice, camerale, dramatice şi vocal-simfonice, s-a putut constata că, deşi s-au inspirat din aceeaşi sursă folclorică, datorită procedeelor personale de stilizare a substanţei muzicii populare, ei se deosebesc prin nota individuală a modului de exprimare.

Faţă de aceste deosebiri prin care compozitorii de muzică instrumentală se diferenţiază unul de altul, în ceea ce priveşte modul de exprimare a reprezentanţilor genului coral, deosebirile sînt mult mai reduse, în unele cazuri chiar minimale, mulţi dintre ei fiind animaţi de aceeaşi dorinţă de a reda cît mai fidel tiparele melodice populare. La o oarecare uniformizare a stilului coral contribuie şi faptul că majoritatea pieselor fiind destinate nu ansamblurilor profesionale (ca în general lucrările instrumentale şi vocal-simfonice), ci marelui număr de coruri formate din amatori, cu scopul unei cît mai uşoare execuţii, compozitorii se folosesc în mod deliberat de mijloacele mai simple de exprimare, ceea ce în mod evident constituie un alt impediment în procesul de diferenţiere stilistică.

Aceleaşi cauze determină şi procesul de anumită standardizare a stilului cîntecelor de mase.

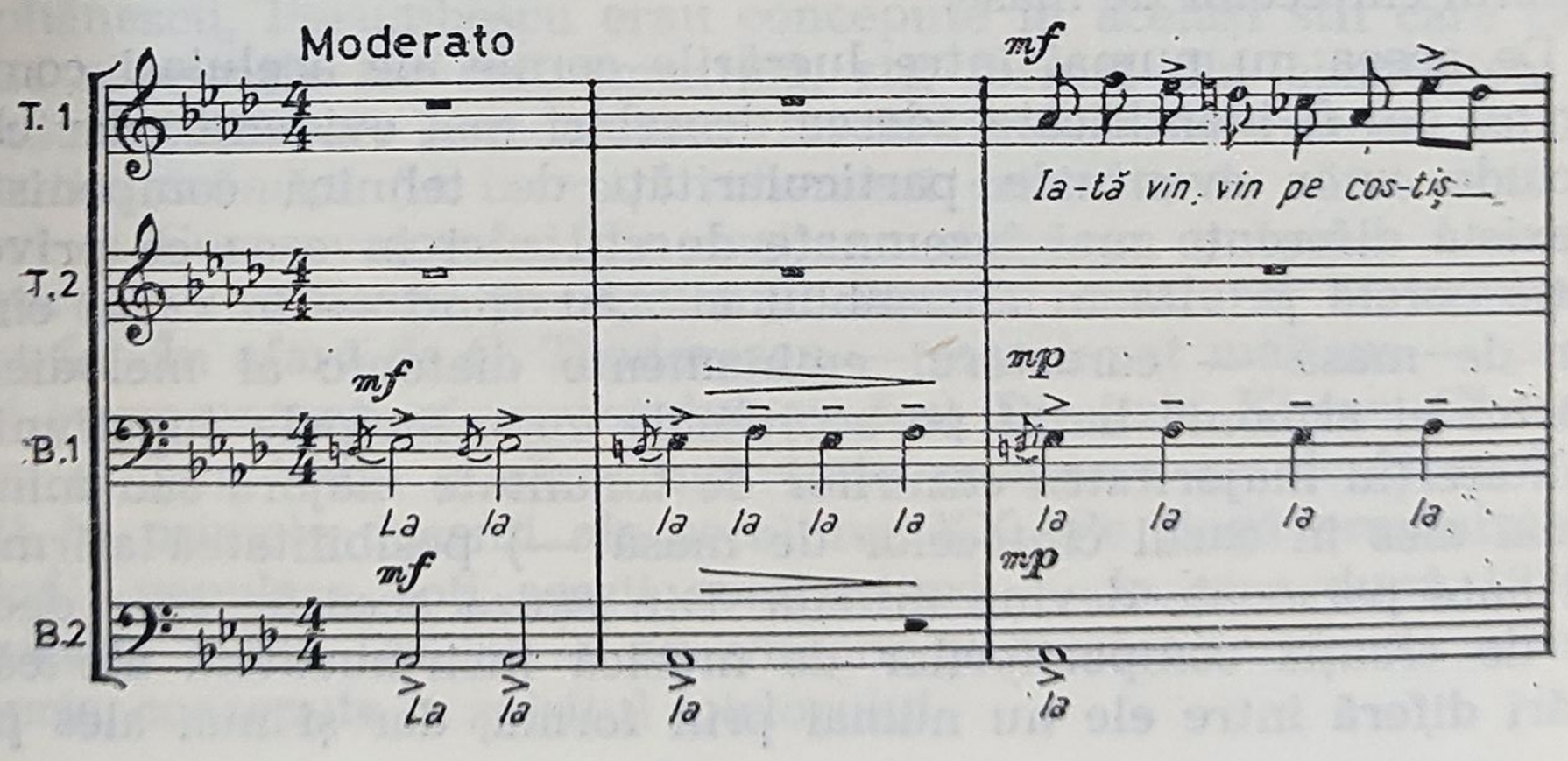
De aceea nu numai între lucrările corale ale aceluiaşi compozitor nu pot fi identificate adesea deosebiri mai evidente, dar chiar în ciuda unor eventuale particularităţi de tehnică componistică, nu există diferenţe mai însemnate de stil nici în ceea ce priveşte creaţia corală privită în ansamblul ei. Dat fiind — în cazul cîntecelor de masă — caracterul eminamente diatonic al melodiei şi suportul ei armonic bazat pe acordurile cu principale funcţiuni în tonalitate (în majoritatea cazurilor de tonalitate majoră sau minoră — mai ales în cazul cîntecelor de masă —) posibilitatea afirmării unei note personale devine dificilă. Din cauza aceasta, spre deosebire de creaţia compozitorilor de muzică instrumentală ale căror lucrări diferă între ele nu numai prin formă, dar şi mai ales prin

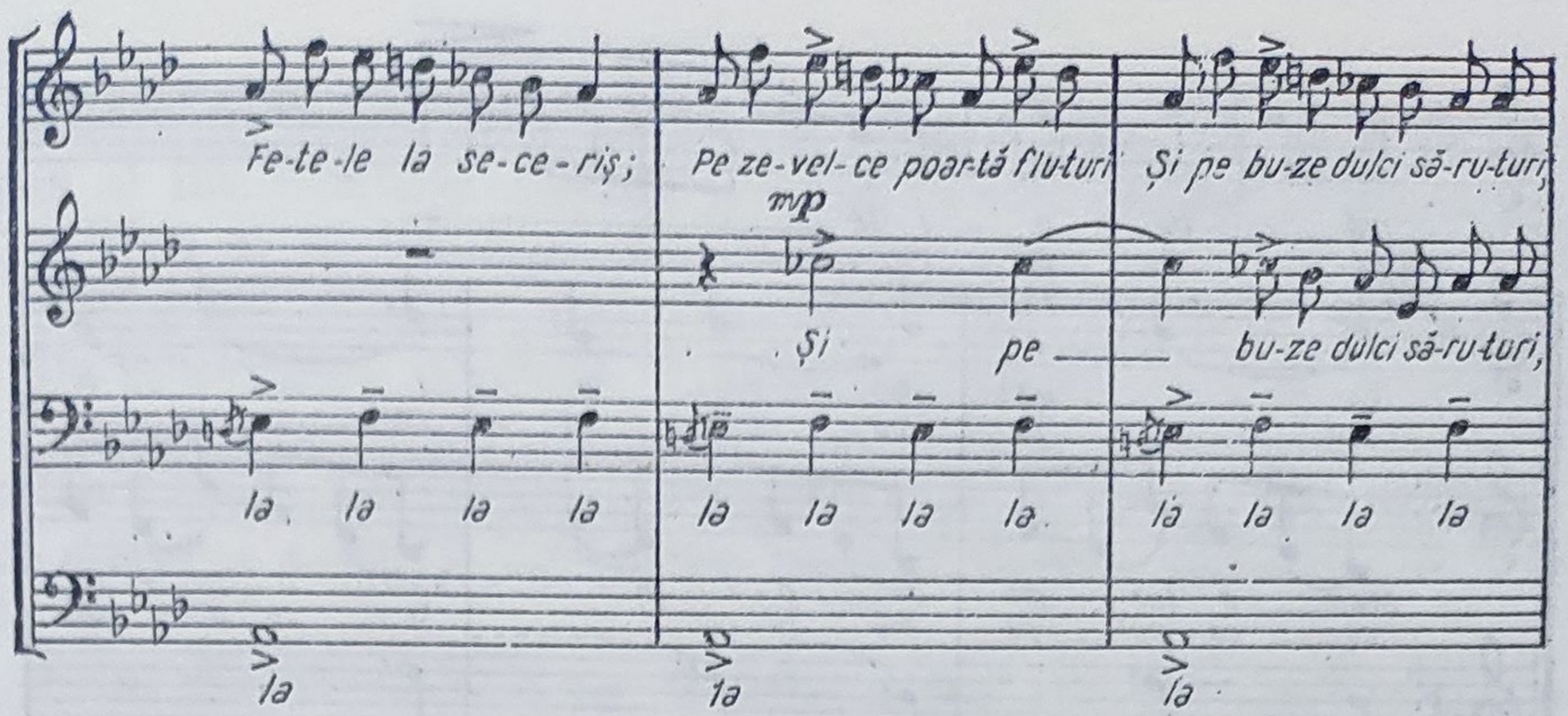
conținutul lor emoțional, oferind astfel posibilitatea unor analize mai ample, autorul prezentului studiu nu a putut elabora portrete mai ample ale compozitorilor care s-au specializat în genul coral; aceasta nu înseamnă însă nici subaprecierea genului coral, a cărui rol educativ este deosebit de important, și nici a cultivatorilor lui.

În ordine cronologică, primul dintre compozitorii de coruri, aparținînd generației dintre 1900—1925 este *Vasile Popovici* (21.I. 1900—3.VII.1973).

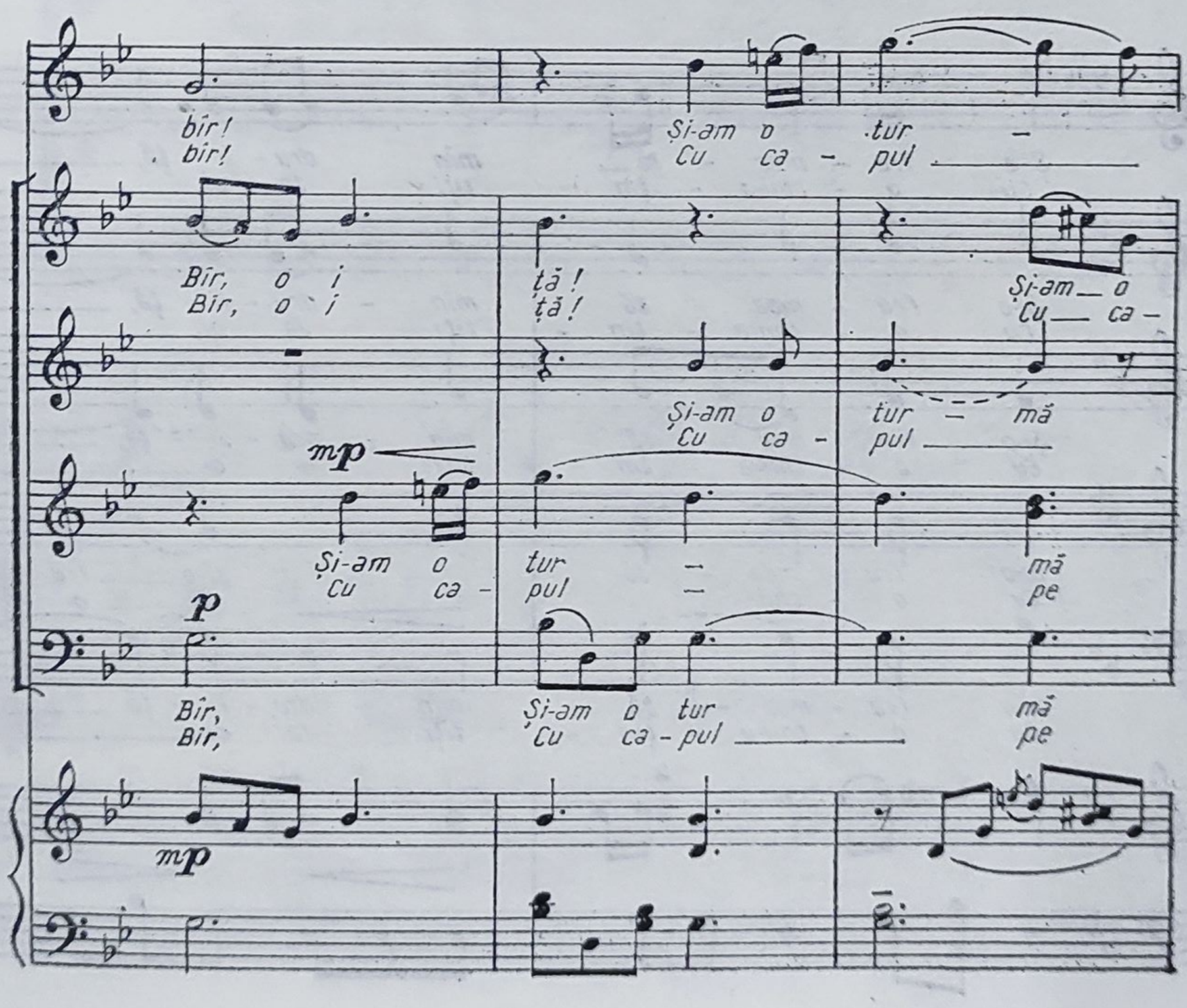
Activitatea sa componistică s-a limitat un timp la armonizări de melodii populare; după 23 August 1944, el s-a dedicat compunerii mai mult a unor cîntece de masă, fiind unul dintre reprezentanții de seamă ai acestui gen. Deși există la noi o tradiție a cîntecelor muncitorești, acestea erau însă în general necunoscute majorității acelor compozitori care, după Eliberare, au început să cultive acest gen. Din cauza structurii în general modale a melodiilor populare și a caracterului lor predominant liric, compozitorii nu au reușit să extragă din ele acele elemente de limbaj prin care ei puteau conferi cîntecelor de masă o pronunțată notă eroică și un accentuat avînt revoluționar; astfel, majoritatea compozitorilor, printre ei și Vasile Popovici, s-au inspirat mai mult din cîntecele sovietice de acest gen, reușind să se emancipeze în mod treptat de influența acestora, imprimîndu-le un caracter mai autohton în unele cazuri prin îmbinarea intonațiilor cîntecelor populare de dată mai recentă, care au la bază tonalitatea majoră. Din marele număr de cîntece de masă ale lui Vasile Popovici cităm, ca pe cele mai cunoscute, următoarele: *Partidul, Sub steagul Partidului, Se înalță noi construcții, Cîntare țării, Secerișul* etc., iar dintre cele în stil popular *Suita de cîntece ostășești.*

Versurile de ALEX. MACEDONSKI





Creația lui *Nicolae Lungu*, (2.III.1900), strîns legată de îndelungata sa activitate de dirijor de cor, cuprinde — cu excepția unor prelucrări de cîntece populare din Oltenia pentru voce și pian (1935) — numai compoziții corale, laice și religioase, realizînd în ambele genuri lucrări reprezentative pentru muzica noastră corală. În afară de numeroasele prelucrări pentru cor a unor melodii populare din Oltenia, Nicolae Lungu a compus și lucrări de acest gen de invenție proprie, ca de pildă cele patru *Suite corale*, piesa corală *Revedere*, cu acompaniament de pian, pe versuri de Eminescu, *Pastorală*, *Patrie iubită* și altele.



mă de o - i - ţe
pe mu - şu - roi,

tur - mă de o - i - ţe
pul pe mu - şu - roi,

şi-am o tur - mă de o - i - ţe şi-am o tur - mă
cu ca - pul pe mu - şu - roi şi cu o - chii

de o - i - ţe
mu - şu - roi

de o - i - ţe
mu - şu - roi

p

şi-o fru - moa - să min dru - li - ţă,
cu o - chii-a - ţin - tiţi la oi,

şi-o fru - moa - să min - dru - li - ţă,
cu o - chii-a - ţin - tiţi la oi,

şi-o fru - moa - să min - dru - li - ţă,
cu o - chii-a - ţin - tiţi la oi,

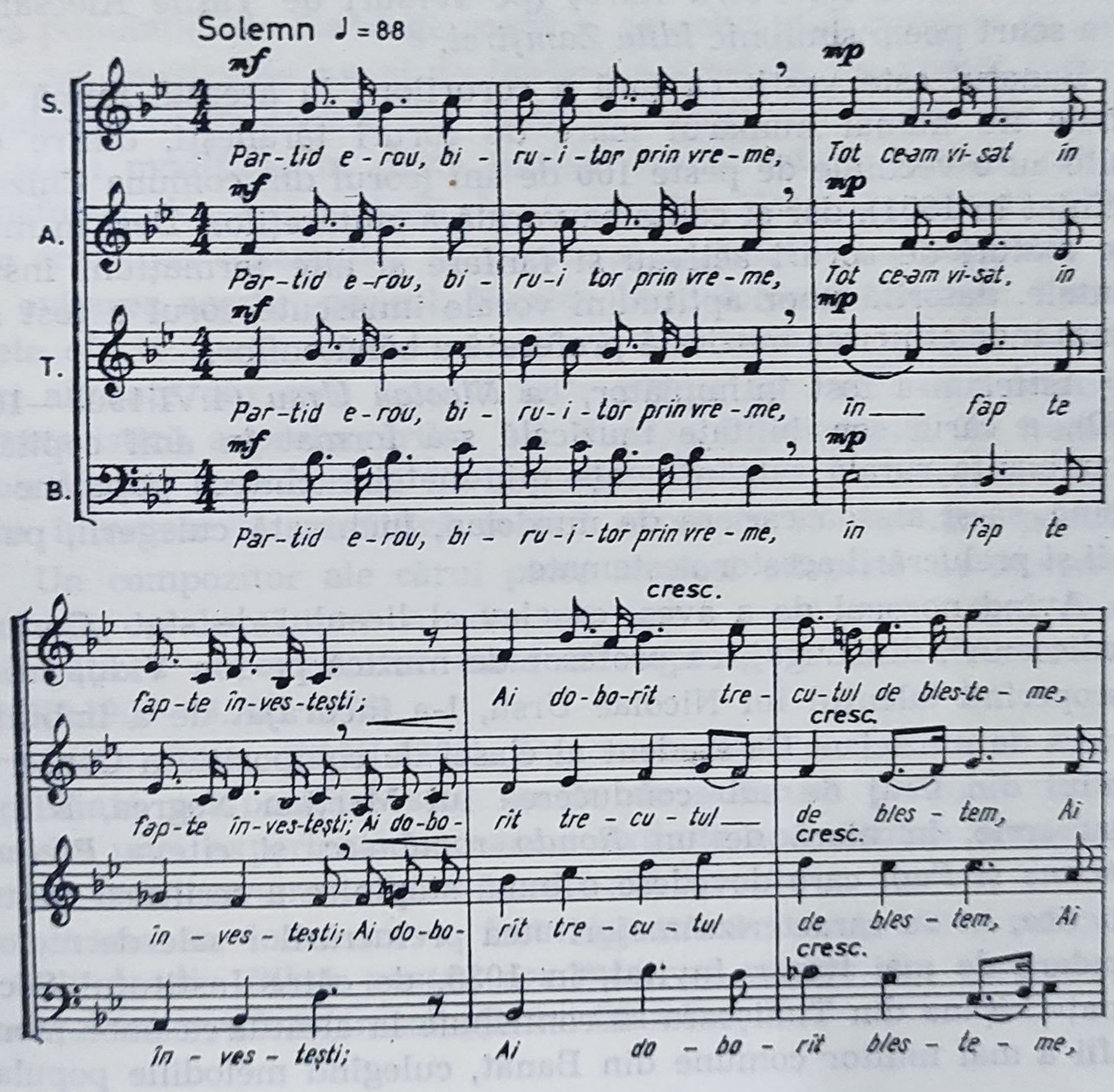
şi-o fru - moa - să şi-o fru -
cu o - chii cu o -

şi-o fru - moa - să min - dru - li - ţă
cu o - chii-a - ţin - tiţi la oi

Eminent cunoscător al Psaltichiei, N. Lungu este un demn urmaș al lui Dimitrie Kiriac, autorul primei liturghii românești în stil polifon și al lui Ioan D. Chirescu, și el autor al unei lucrări de acest gen.

Înveșmîntarea polifonă a melodiilor psaltice, prin care valoarea lor expresivă se amplifică, dovedește măiestria contrapunctică a lui Nicolae Lungu, în fruntea lucrărilor sale de acest gen situîndu-se, după părerea noastră, *Liturghia psaltică pentru 4 voci mixte*, compusă în 1957.

Unul dintre cei mai de seamă dirijori de cor din țara noastră, *Dumitru Botez (10.II.1904)*, are la activul său un număr nu prea mare de piese corale populare și patriotice, dar ele se disting atît prin factura lor eminamente corală, cît și prin prospețimea invenției melodice și armonice, în fruntea lor situîndu-se cele două piese



corale scrise pe versuri de Mihai Eminescu : *În temeiul codrului* și *Măi bădiță păunaș*, cu evidente intonații populare. Dintre cîntecele de masă cităm : *Partid erou, partid victorios* (versuri de Vlaicu Bârna), *Sîntem cetățeni ai acestei Republici* (versuri de Nina Cassian) și *Odă eroilor muncii socialiste* (versuri Maria Banuș). A prelucrat și cîteva melodii populare pentru voce și pian.

Gheorghe Danga (1.X.1905—5.X.1959) este autorul unui mare număr de lucrări corale (în parte pentru cor bărbătesc și în parte mixt) care, datorită stilului eminamente folcloric și elanului lor ritmic, au devenit foarte populare, făcînd parte din repertoriul permanent al multor formații corale. Deși e greu de a avea vreo preferință, în fruntea pieselor corale, din punctul de vedere al popularității lor, am situa *Sîrba în căruță* (cor bărbătesc) și *Ca la Breazu* (cor mixt), ambele pe melodii populare. Gheorghe Danga a compus și cantata *Visul lui Petru Rareș* (pe versuri de Vasile Alecsandri) și un scurt poem simfonic *Idila Zamfirei*.

Banatul este vestit ca țară a corurilor ; la această faimă contribuie nu numai numărul mare de coruri țărănești, dintre care multe au o vechime de peste 100 de ani (corul din comuna Chizeteu înființat în 1851), dar și calitatea vocală a cîntăreților. Deși în multe sate alături de coruri activau și fanfare și alte formațiuni instrumentale, datorită unor aptitudini vocale înnăscute corul a fost și a rămas îndeletnicirea muzicală preferată a bănățenilor.

Astfel, n-a fost întîmplător, ca *Nicolae Ursu* (4.VI.1905—10.II.1969), a cărui sensibilitate muzicală s-a format în anii copilăriei în ambianța rurală sub influența minunatelor cîntece populare bănățene, să-și aleagă cariera de muzician, închinată culegerii, publicării și prelucrării acestor nestemate.

Avînd norocul de a avea, ca elev al liceului de stat „Coriolan Brediceanu", din Lugoj, ca profesor de muzică pe Ion Vidu, acesta, descoperind talentul lui Nicolae Ursu, l-a încurajat de a îmbrățișa cariera de muzician. Ca student al clasei de compoziție a Conservatorului din Cluj de sub conducerea lui Marțian Negrea, Nicolae Ursu scrie, în afară de un *Rondo românesc*, și cîteva *Preludii*, *Canoane* și *Fugi* care dovedesc o bună stăpînire a scriiturii contrapunctice, ce va caracteriza majoritatea prelucrărilor sale de melodii populare de mai tîrziu. Invitat, în 1935, de către Institutul Social Banat-Crișana din Timișoara să contribuie la alcătuirea unor monografii a mai multor comune din Banat, culegînd melodiile populare

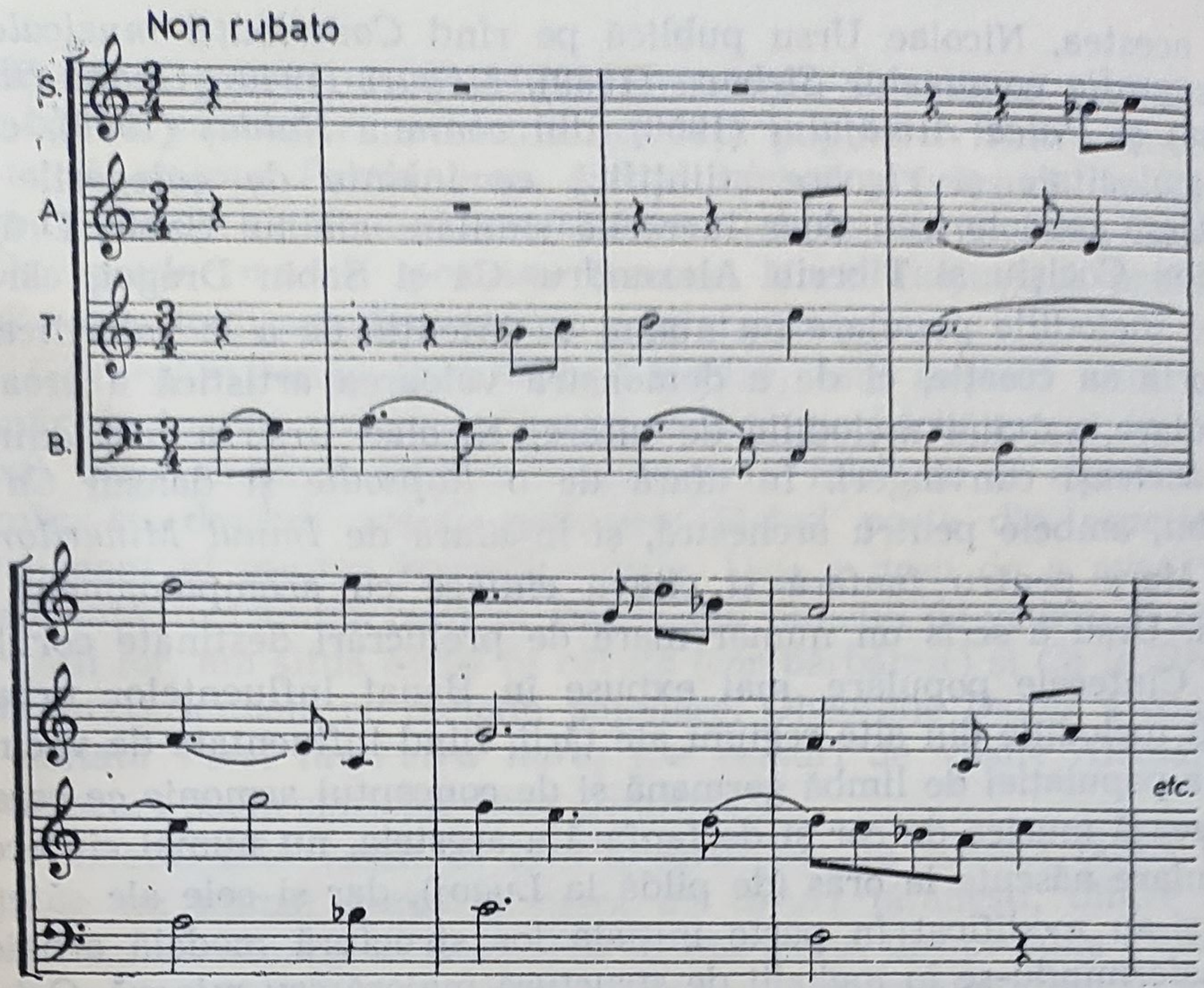
din acestea, Nicolae Ursu publică pe rînd *Contribuţii muzicale la monografia comunelor Sîrbova* (1939), *Măguri* (1940), *Ohaba-Bistra* (1936) şi *Valea Almajului* (1958), din comuna *Naidaş* (1969), cu o meticulozitate şi rigoare ştiinţifică ce înainte de culegerile lui N. Ursu caracterizau doar lucrările similare ale lui Sabin Drăgoi, Ilarion Cocişiu şi Tiberiu Alexandru. Ca şi Sabin Drăgoi, care a cules melodiile populare nu numai cu intenţia de a le valorifica în propria sa creaţie, ci de a demonstra valoarea artistică a creaţiei populare, salvînd melodiile de uitare, Nicolae Ursu a fost animat de aceleaşi convingeri. În afară de o *Rapsodie* şi dansul *Ca la Brebu*, ambele pentru orchestră, şi în afară de *Imnul Minerilor* şi un *Marş* pentru fanfară şi cîteva cîntece cu acompaniament de pian, Ursu a scris un număr mare de prelucrări destinate corului.

Cîntecele populare, mai expuse în Banat influenţelor urbane decît melodiile din alte regiuni ale ţării, fiind influenţate de vecinătatea populaţiei de limbă germană şi de conceptul armonic ce caracterizează muzica de cor şi de fanfară a acesteia, nu numai cîntecele populare născute la oraş (de pildă la Lugoj), dar şi cele ale sătenilor şi-au modificat în parte iniţiala lor structură modală arhaică, transformîndu-se în melodii de structură majoră sau minoră. O tratare armonică schematică ar fi alterat caracterul lor popular ; pentru evitarea acestui pericol, Nicolae Ursu foloseşte în mod frecvent unele efecte particulare ca acorduri fără terţă, succesiuni de acorduri alterate din care rezultă false relaţii etc., etc. Dar principala caracteristică a prelucrărilor lui Nicolae Ursu constă în frecventa subordonare a armoniei, în împletiri de linii melodice secundare, care întregesc şi amplifică sensul expresiv al melodiei populare.

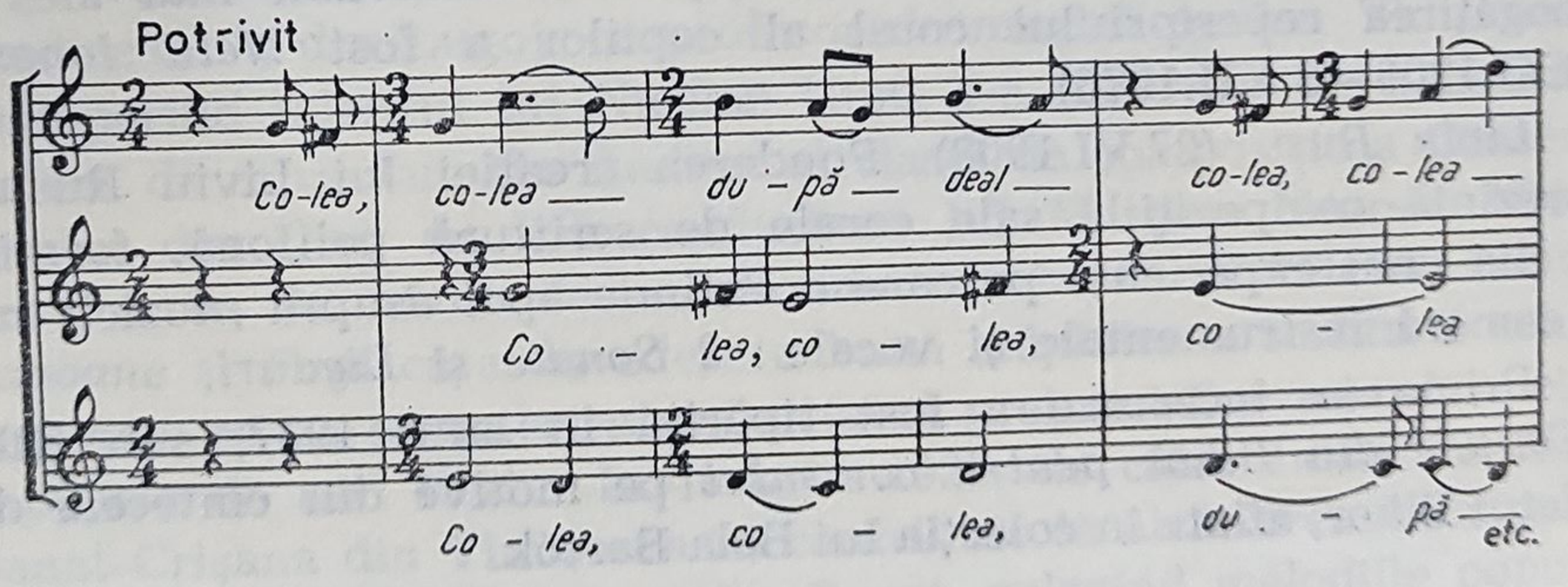
Un compozitor ale cărui piese au fost adoptate de numeroase formaţii corale şi care a adus un aport considerabil mai ales la îmbogăţirea repertoriului coral al copiilor a fost *Nelu Ionescu* (20.XI.1906—3.XII.1976).

Liviu Rusu (27.VI.1908). Ponderea creaţiei lui Liviu Rusu o reprezintă compoziţiile sale corale de scriitură polifonă, formînd temelia unei experienţe pe care o extinde apoi asupra muzicii sale de cameră instrumentale şi vocale : *2 Sonate* şi *Lieduri*.

Prima sa încercare a fost tipărită în anul 1937, sub titlul *3 Colinde din Bihor pentru cor mixt* pe motive din cîntecele din judeţul Bihor, aflate în colecţia lui Béla Bartók.



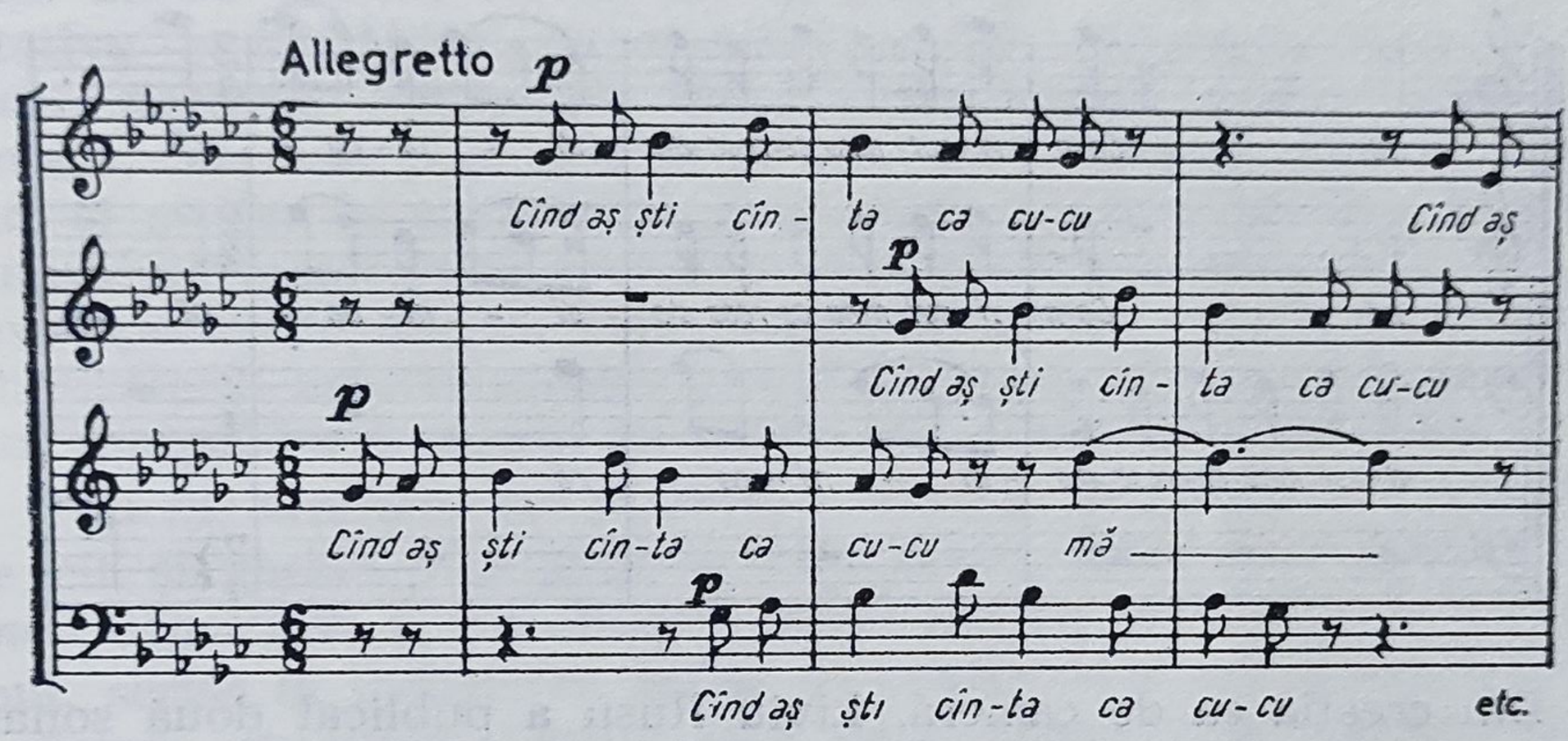
Față de tradiția tratării în genere armonice a colindelor, cele *Trei colinde din Bihor* reprezintă o tratare polifonă ce amintește întrucîtva ideea creatoare a polifoniei gotice renascentiste. Pe aceeași linie se înscriu și cele *6 Colinde pentru sopran, mezzosopran și alt,* apărute în anul 1938. De data aceasta Liviu Rusu extinde tematica ciclului folosind melodii din antologia întocmită de George Breazul de pe cuprinsul întregii țări. Scriitura corală pe trei voci egale demonstrează și în acest ciclu o vădită tendință contrapunctică.



În anul 1940, Liviu Rusu publică ciclul coral : *15 cîntece de cătănie din Bosnia.*

Ideea de a evoca în iureșul războiului intonațiile unor vechi cîntece ostășești, în care sînt exprimate suferința și dorul de întoarcere acasă, a dat naștere acestui ciclu care e un fel de baladă eroică a unor campanii de cotropiri habsburgice la care erau siliți să participe masiv feciorii de țărani ardeleni și bucovineni de-a lungul veacurilor. Imagini sugestive se succed în această mică epopee muzicală, făurite din închegarea polifonă a cinci doine din război.

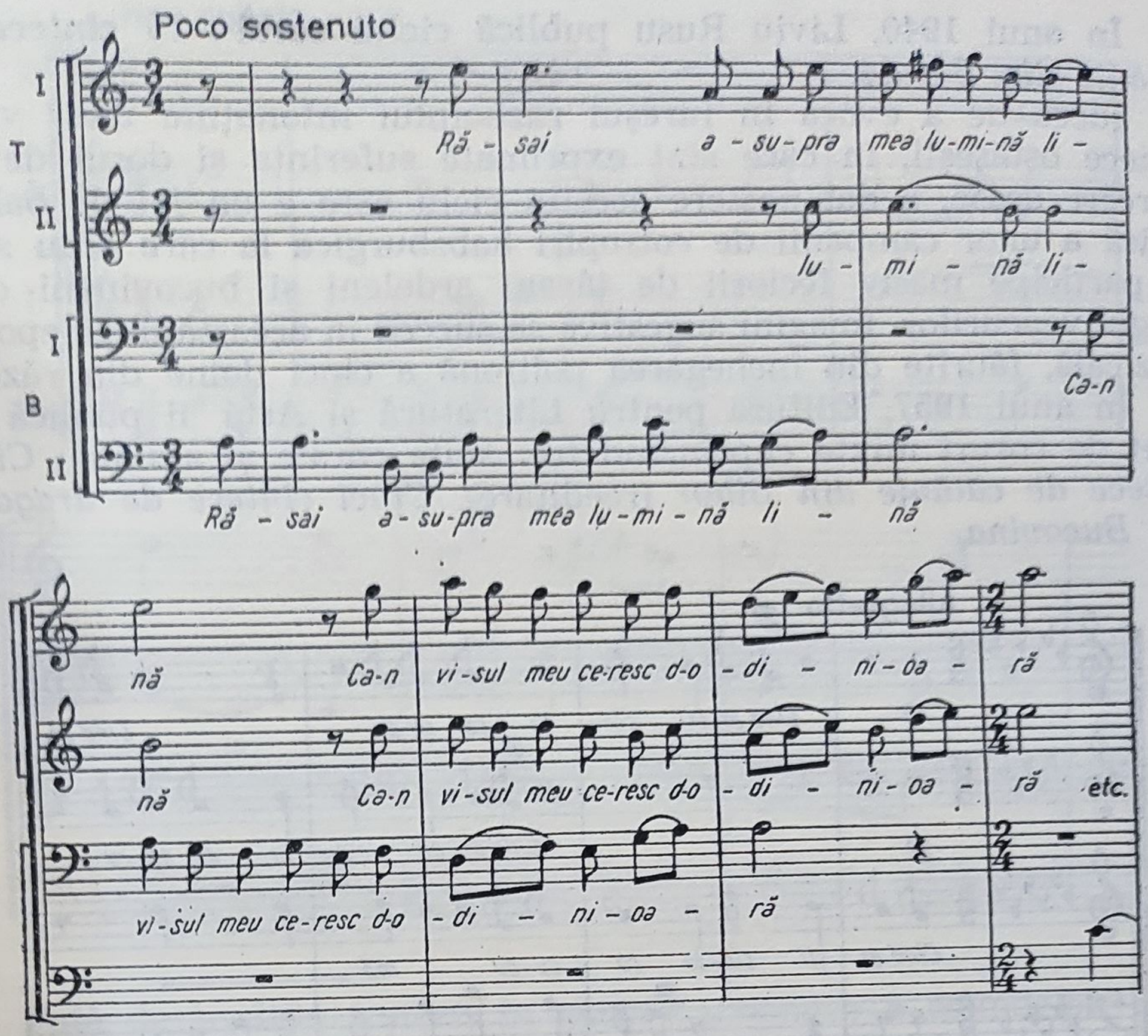
În anul 1957, Editura pentru Literatură și Artă îi publică un caiet de coruri mixte cuprinzînd trei suite corale și anume : *Cinci cîntece de cătănie din Bihor* (reeditare), *Cinci cîntece de dragoste din Bucovina,*



și *Cinci cîntece de dor din Banat*, constituind prelucrări a materialului folcloric de aceeași complexitate polifonă ca cea a lucrărilor sale anterioare.

Cele *Cinci sonete* pe versuri de Eminescu, compuse pentru cor bărbătesc în 1951 (publicate în Editura muzicală în 1964), marchează într-un fel o întoarcere spre un stil universal neoromantic, legîndu-se totuși de tradiția unei scrituri corale proprii înaintașilor clasici ai muzicii românești. Intonarea versului eminescian a constituit întotdeauna o grea încercare pentru compozitorii noștri, de la banala romanță, prin care s-a popularizat într-un prim stadiu geniala poezie, pînă la forme de lied.

Compozitorul încheagă ciclul cu motive muzicale adecvate, scoțînd în relief expresia prin asperitatea disonanței, ceea ce formează într-o măsură oarecare dificultatea de interpretare a acestor sonete. Cităm un fragment din ultimul sonet, grefat pe o veche intonație bizantină :



Din creația sa de cameră, Liviu Rusu a publicat două sonate și anume : *Sonata pentru violină și pian* (publicată în anul 1955) și *Sonata pentru clarinet și pian* (publicată în 1958). Ambele lucrări se înscriu pe linia școlii naționale de compoziție, prin păstrarea consecventă a unui stil popular românesc.

Sonata în la, pentru violină și pian este o încercare de o construcție monotematică cu motive românești. Mica sonată pentru violină și pian se vrea și ea, ca și suita corală, organic crescută din germenele melodic al unei simțiri muzicale românești.

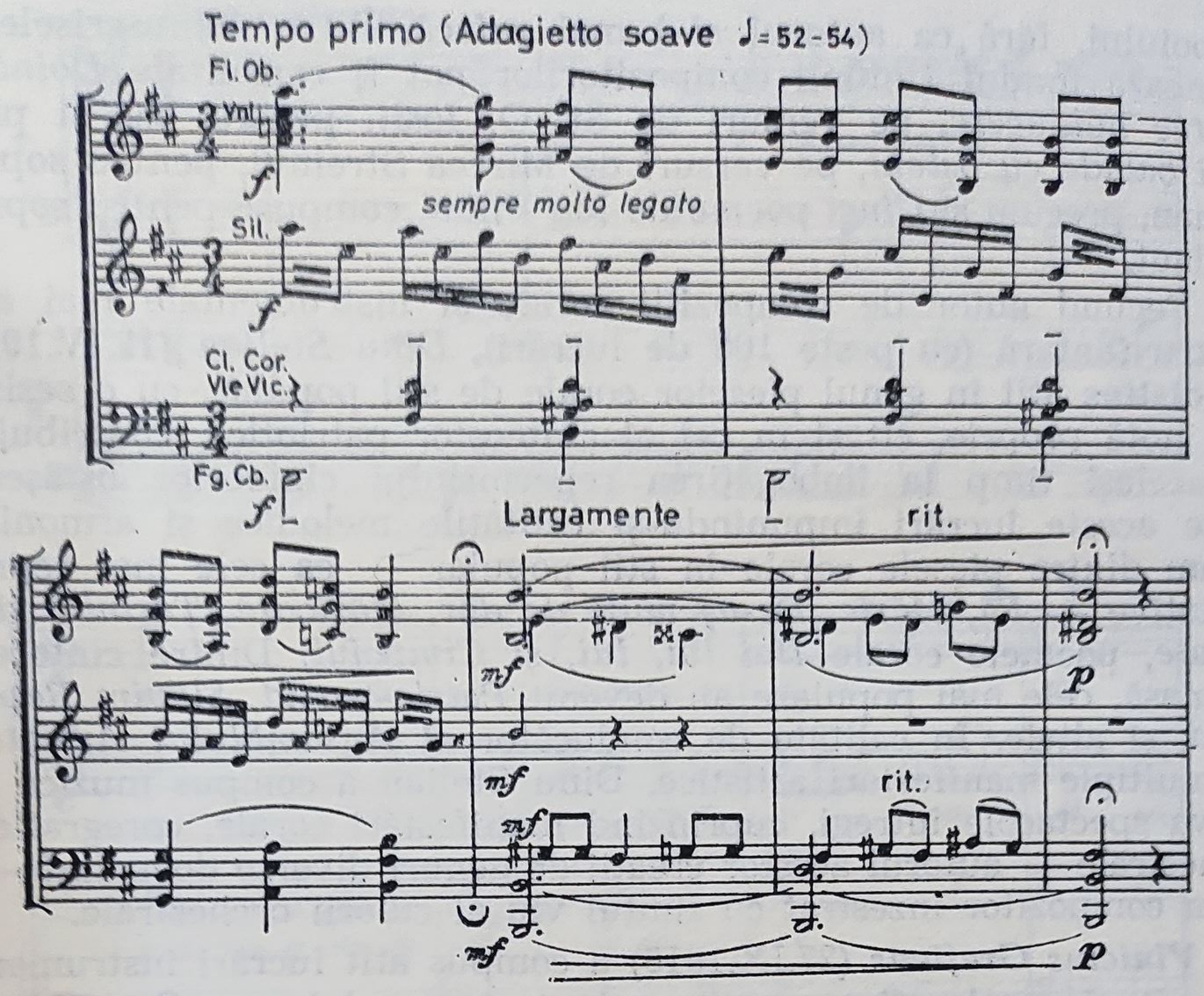
Sonata pentru clarinet și pian este mai apropiată de conceptul clasic al formei de sonată. Caracterul românesc nu rezultă din citate folclorice, ci dintr-o inspirație personală după cum arată temele celor trei părți ale acestei lucrări, avînd o primă mișcare *Allegro ma non troppo* în formă de sonată, *Vivace*, în formă și caracter de scherzo, și *Recitativo rubato* și *Allegro giusto*, în formă de rondo sonată.

Cu totul necunoscută este creația de lied a lui Liviu Rusu. Un prim ciclu de lieduri după poeți clasici români s-a pierdut în timpul

războiului, fără ca autorul să-l mai refacă. Între manuscrisele ce formează fondul Uniunii compozitorilor pot fi consultate *Doină* și *Cîntec haiducesc*, pe versuri de Șt. O. Iosif, pentru bas și pian, *Trei balade cu oșteni*, pe versuri de Mircea Streinul, pentru sopran și pian, precum și *Cinci poeme* de Ion Pillat, compuse pentru sopran și flaut.

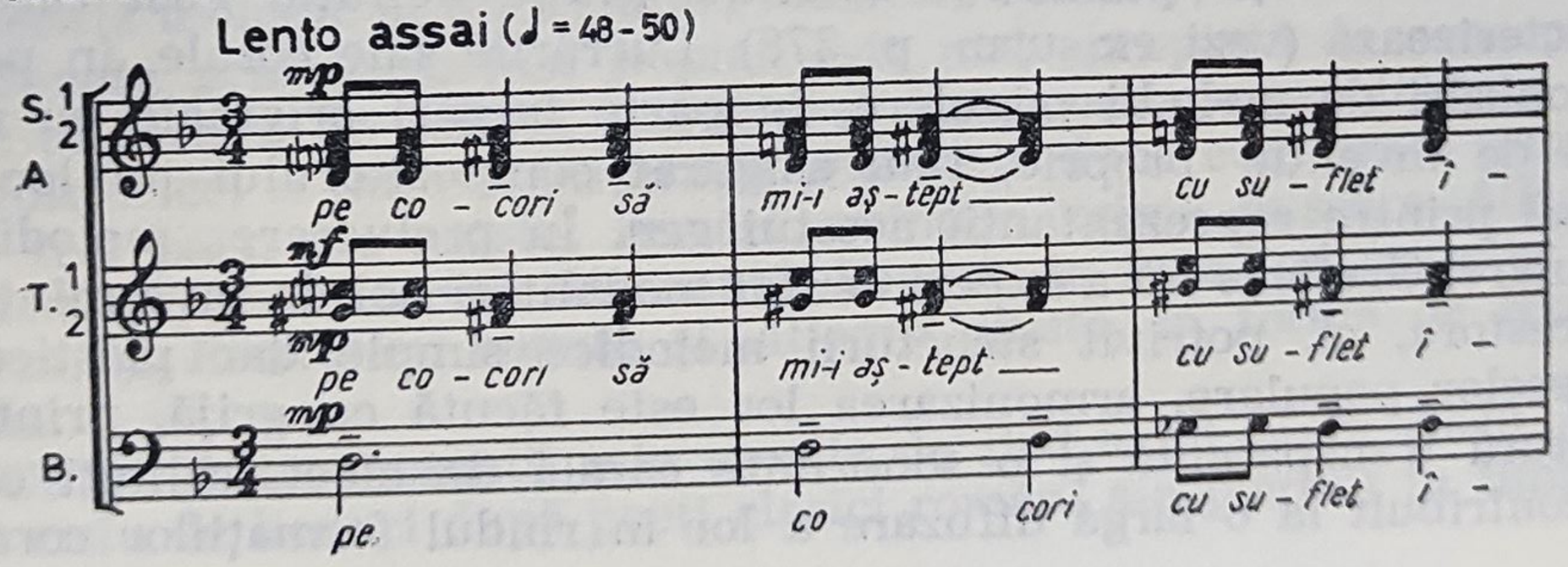
Fecund autor de compoziții corale și instrumentale mai ales pentru fanfară (cu peste 100 de lucrări), *Dinu Stelian* (12.IV.1912) s-a distins atît în genul pieselor corale de stil popular, cu o sesizabilă notă proprie, cît și în cel al cîntecelor patriotice, contribuind în același timp la îmbogățirea repertoriului cîntecelor ostășești, toate aceste lucrări impunîndu-și calitățile melodice și armonice. Cităm dintre piesele corale în stil popular — ca cele mai reprezentative — *Fă, Mărie, De-aș muri de dor, Mărioară, Țarinile sînt bogate*, poemele corale *Hai lui, lui*, și *Cimpoiul*. Dintre cîntecele de masă, cele mai populare au devenit *Patrie-partid, Slăvim Republica*, și altele. În calitate de conducător al *Ansamblului Armatei*, cu multiple manifestări artistice, Dinu Stelian a compus muzica la cîteva spectacole întregi, cuprinzînd manifestări corale, coregrafice, orchestrale — autorul acestor creații de genuri diverse dovedindu-se și un compozitor înzestrat cu simțul viu al culorii orchestrale.

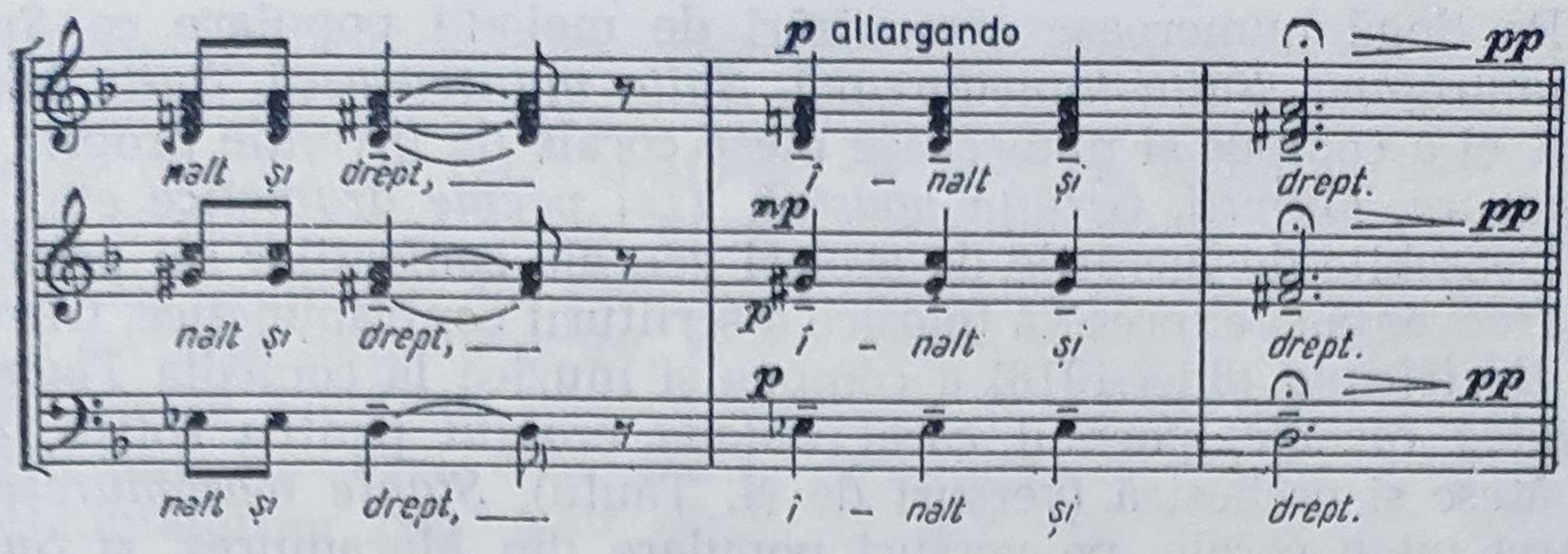
Vinicius Grefiens (27.IX.1916) a compus atît lucrări instrumentale cît și corale. Compozițiile sale instrumentale : o *Sonată*, un *Rondo capricioso* și un *Allegro*, toate pentru pian, sînt lucrări de debut, scrise la încheierea anilor de conservator sau imediat după terminarea studiilor. Lipsite încă de o consistență muzicală mai mare și o notă personală mai evidentă ce va caracteriza lucrările sale de mai tîrziu, ele au avut soarta mai tuturor lucrărilor de debut și a altor compozitori, fiind prea puțin cunoscute. Nici compozițiile sale instrumentale de mai tîrziu, ca *Patru miniaturi* (1955), *Zece inscripții* (1965), ambele pentru pian, *Șase imagini pentru orchestră* (1971) și *Diptic pentru orchestră de cameră* (1969) nu au dobîndit circulația pe care o meritau, grație bunului gust care le caracterizează (vezi ex. urm. p. 378). Lucrările sale corale, în parte armonizări de melodii populare, în parte lucrări originale cu melodii de invenție proprie, i-au asigurat compozitorului un loc de seamă printre reprezentanții acestui gen. În prelucrarea melodiilor populare, Grefiens nu a experimentat modalități noi de înveșmîntare a acestora, ci, potrivit structurii melodice simple dar plastice a cîntecelor populare, armonizarea lor este făcută cu grijă, printr-o scriitură transparentă și o sonoritate corală de efect, calități care au contribuit la o largă difuzare a lor în rîndul formațiilor corale.



Compozițiile sale corale scrise pe melodii de creație proprie cum sînt : poemul *Doina* (pe versuri de Gh. Tomozei), madrigalul *Cocorii* (care a dobîndit premiul II la concursul internațional de la Tours, Franța) — 1976, balada *Meșterul Manole* se disting atît prin plasticitatea melodiei, inventate în spiritul folclorului, cît și prin claritatea discursului armonic ; în unele cazuri, ca de pildă la sfîrșitul madrigalului *Cocorii*, compozitorul face uz de interesante suprapuneri bitonale.

Versurile de EUGENIA BURDUȘA





Balada *Meșterul Manole* (prima transpunere în genul muzicii corale a textului baladei populare), de o considerabilă amploare a formei cu frecvente și expresive intervenții a scriiturii contrapunctice, prezintă, datorită modului în care conținutul versurilor populare este tălmăcit cu mijloacele muzicale adecvate, convingătoare și sugestive, un interes deosebit.

Creația lui *Corneliu Mereș* (16.III.1910) cuprinde, în afară de piesa de pian, *Reverie* și o *Suită de cîntece* pentru același instrument, un marș pentru fanfară, și cîteva cîntece de masă ale căror texte sînt concepute în stilul caracteristic acestui gen.

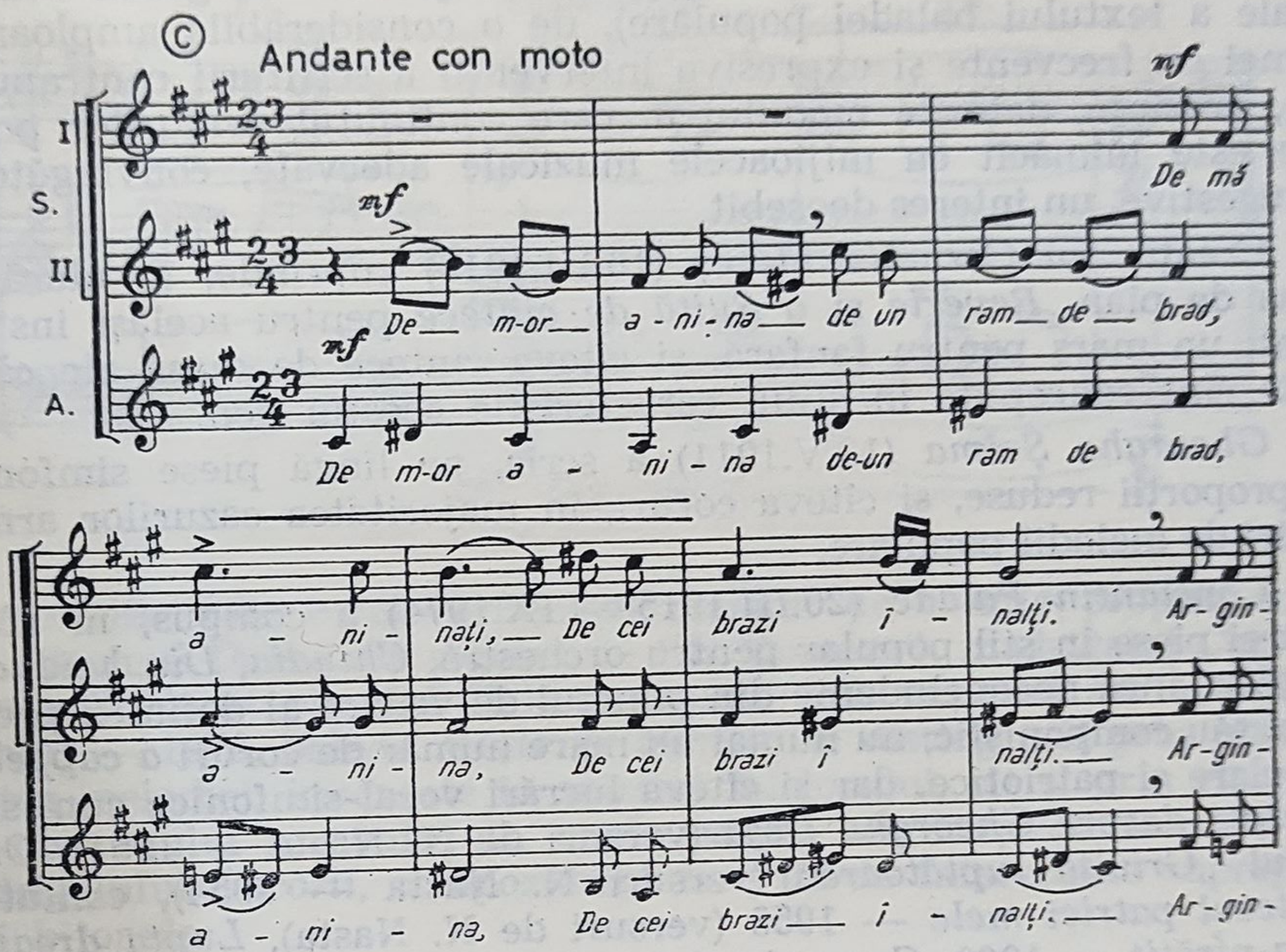
Gheorghe Șoima (13.V.1911) a scris, pe lîngă piese simfonice de proporții reduse, și cîteva coruri, în majoritatea cazurilor armonizări de melodii populare.

Constantin Palade (20.III.1915—4.IX.1974) a compus, în afară de trei piese în stil popular pentru orchestră, *Chindia, Din haiducie, Moțăita*, încă neconcludente din punctul de vedere al definirii profilului său componistic, nu numai un mare număr de coruri *à cappella*, populare și patriotice, dar și cîteva lucrări vocal-simfonice cum sînt *Cantata despre Gheorghe Doja* (versuri de N. Nasta — 1951), *Oratoriul „Grivița luptătoare“* (versuri N. Nasta — 1954), cantatele *Cîntecul patriei mele* — 1955 (versuri de N. Nasta), *Lupta dreaptă ne-a-nfrățit* — 1960, *Comunistul* (versuri de N. Labiș — 1962) precum și balada *Dunăre, Dunăre* (versuri de Mihu Dragomir), lucrări care se disting printr-o structură melodică expresivă, factură corală și orchestrală transparentă, cu o certă tensiune dramatică. Cea mai cunoscută dintre cantatele sale este aceea despre *Gheorghe Doja*.

Pornind de la prelucrări de autentice melodii populare, *Gheorghe Bazavan* (8.X.1916) a imprimat întregii sale creații corale, populare și patriotice, vigoarea ritmică a folclorului, ceea ce explică frecvența lucrărilor sale în repertoriul formațiilor corale. A compus și poemul *Din lupta Partidului* (versuri de Mihai Beniuc) pentru recitativ, cor și orchestră, precum și *Oratoriul „1907“*.

Pe lîngă numeroase armonizări de melodii populare ca *Suita maramureșană*, *Suita hunedoreană*, *Suita muntenească*, *Suita bănățeană*, el a compus și numeroase piese corale de invenție proprie, ca *Primăvara*, *Minerii*, *Grivița noastră*, *Trei poeme dramatice* etc.

Deosebite de lucrările de același gen ale confraților săi printr-o mai frecventă și expresivă folosire a scriiturii contrapunctice, *Gheorghe Derieșteanu* (8.IX.1918) a compus și muzica la comedia *Toamna se culeg roadele*, poemul coral *Balada eroului* pentru soliști, cor bărbătesc și orchestră (versuri de N. Tăutu), *Stanțe maramureșene* — trei piese corale, pe versuri populare din Maramureș, și *Suita ostășească* pentru cor de bărbați și fanfară.



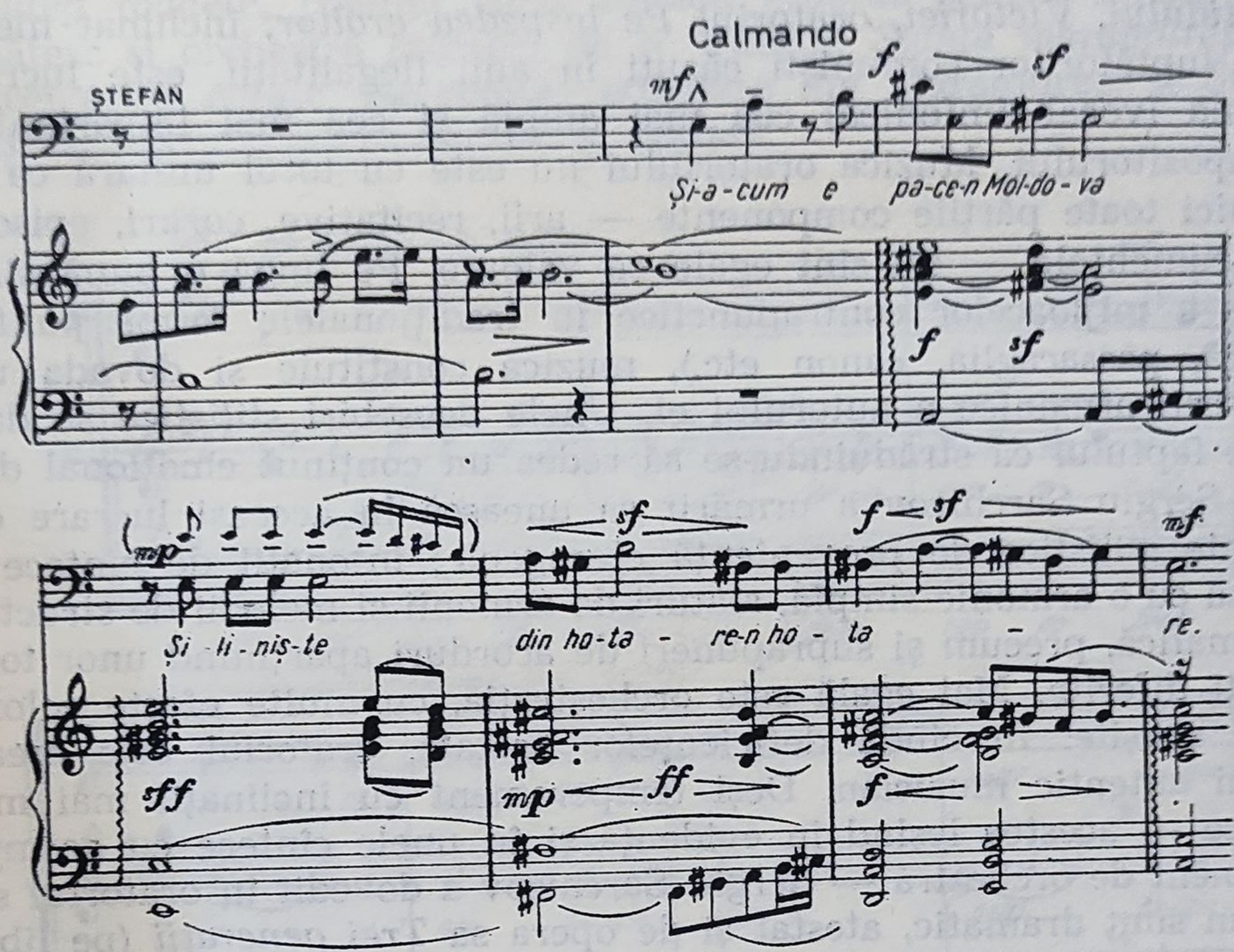
Zaharia Popescu (6.VI.1920) a contribuit la îmbogățirea repertoriului coral prin piesele sale melodioase de factură simplă, accesibile unor formații cu mai puțină experiență.

Deși creația lui *Sergiu Sarchizov* (9.VII.1924) cuprinde mai multe lucrări de forme complexe : un oratoriu, o operă, trei cantate și o simfonietă etc., dat fiind numărul considerabil de piese corale, populare și patriotice, și dată fiind calitatea lor muzicală și astfel ponderea lor în ansamblul creației sale, am considerat potrivit de a prezenta creația sa în acest capitol consacrat reprezentanților genului coral.

Începînd activitatea sa componistică în 1949, compozitorul scrie pe lîngă cîteva piese corale și un ciclu de *Preludii pentru pian*, urmate, în 1951, de *Dans simfonic*, iar în 1953, de un *Rondo pentru vioară și pian*. După aceste lucrări concepute în forme mici, Sergiu Sarchizov compune în 1956, o *Simfonietă* în trei părți, care, pe lîngă certe calități melodice, arată însă și anumite inegalități stilistice. Dintre lucrările sale corale mari (vocal-simfonice), cantatele *Partidului*, *Victoriei*, oratoriul *Pe lespedea eroilor*, închinat memoriei luptătorilor comuniști căzuți în anii ilegalității, este lucrarea corală (vocal-simfonică) cea mai amplă și cea mai importantă a compozitorului. Muzica oratoriului nu este cu totul unitară ca stil și nici toate părțile componente — arii, recitative, coruri, episoade instrumentale — nu sînt egale ca valoare. Pe lîngă o bună stăpînire a mijloacelor contrapunctice în tradiționalele forme polifone (fugă, passacaglia, canon etc.), muzica constituie și dovada unei fantezii armonice a autorului ei. Unele deosebiri stilistice se datoresc faptului că străduindu-se să redea un conținut emoțional diferit, Sergiu Sarchizov a urmărit să unească în aceeași lucrare elemente stilistice de proveniență eterogenă; intonații de cîntece de masă cu o armonie simplă, alături de armonii și melodii de structură cromatică, precum și suprapuneri de acorduri aparținînd unor tonalități diferite. Mai egală este orchestrația, cu multe efecte coloristice reușite. În ciuda deficiențelor arătate, oratoriul este creația unui autentic muzician. Deși temperament cu înclinații mai mult lirice — acestea ieșind în evidență și în unele cîntece cu acompaniament de orchestră — Sergiu Sarchizov a dovedit în oratoriul său și un simț dramatic, atestat și de opera sa *Trei generații* (pe libret de Lucia Demetrius), din care au fost executate pînă acum în concert numai fragmente.

Teodor Bratu (20.I.1922). Înainte de a ataca genul complex al operei, Teodor Bratu s-a făcut cunoscut ca autor de coruri populare și cîntece de mase, avînd la activul său — dintre toți reprezentanții genului coral — cel mai mare număr de lucrări corale (peste 80). Majoritatea cîntecelor sale de masă se disting mai ales prin calități melodice. Numărul mare de lucrări de acest gen justifică astfel prezentarea lui Teodor Bratu în capitolul închinat compozitorilor de muzică corală. Cantata *Viață visului vom da* (1952 — versuri de C. Cîrjan) și șuita vocal-simfonică *Minerii Jiului* (versuri de T. Bratu, P. Ghelmez și I. Meițoiu) reprezintă transpunerea stilului cîntecelor de masă pe planul unor forme mai complexe. Prima din lucrările de muzică dramatică a lui Teodor Bratu

este fresca istorică în 4 tablouri *Stejarul din Borzești*, pe un libret al compozitorului. Deși compunerea cu succes a unei lucrări de muzică dramatică reclamă, în afară de invenție melodică, un simț dramatic și o experiență în domeniul tehnicii simfonice, Teodor Bratu a reușit să facă acest pas temerar cu succes, realizînd o lucrare ce vine să îmbogățească repertoriul nostru de opere cu subiect istoric.



Și în celelalte două opere *Punguța cu doi bani* (libretul de autor după Ion Creangă) și *Dreptul la dragoste* (libretul de Ecaterina Lazăr și autor) predomină elementul liric, accentul fiind astfel pus tot pe cantabilitatea liniei melodice, orchestra avînd la fel ca în opera *Stejarul din Borzești* un rol acompaniator, leitmotivele pe care le conține muzica nefiind prea mult folosite de compozitor pentru a putea țese pe temeiul lor o dramă simfonică cu funcție de comentar mai amplu al acțiunii dramatice. Voit accesibile, din punctul de vedere al muzicii, cele trei lucrări aparțin astfel genului de operă populară.

Emil Lerescu (26.I.1921) este autorul operei *Ecaterina Teodoroiu*, a unor lucrări simfonice de proporții mai reduse ca *Alai de nuntă*, *Pe drumuri însorite*, *Două schițe simfonice*, *Pe drumul*

colbăit trecea o șatră, a cîtorva piese de pian și lieduri și a unui număr mai mare de lucrări corale. Dintre acestea, *Solii patriei* și *Țara mea te laud și te cînt* fac parte din genul vocal simfonic. Emil Lerescu s-a făcut cunoscut mai ales prin lucrările sale corale *à cappella* — majoritatea lor cîntece de masă — acestea bucurîndu-se de o circulație mai largă decît lucrările sale de alte genuri. Văzută în ansamblul ei, creația lui Emil Lerescu vădește orientări stilistice diferite, în general în funcție de genul lucrării ; în timp ce opera *Ecaterina Teodoriu* are un mai pronunțat iz românesc, iar cîntecelor de masă le sînt proprii caracteristicile generale ale acestui gen coral, celelalte lucrări mai sus menționate au un stil mai puțin conturat, datorită îmbinării unor mijloace de expresie mai eterogene.

MUZICĂ UȘOARĂ

Cîntece și piese instrumentale

Tratatele de istoria muzicii, urmărind scoaterea în evidență a modului în care aspirațiile spirituale ale perioadelor stilistice succesive se reflectă în operele muzicale cele mai reprezentative, în general, nu iau în considerare muzica ușoară. Aceasta din cauză că, scrise cu scop pur distractiv, supuse mai mult ca orice alt gen muzical modei și gustului schimbător al publicului, creațiile de muzică ușoară sînt, cu rare excepții, sortite unei vieți efemere.

Dacă este adevărat că, indiferent de gen, nu există decît muzică bună și muzică lipsită de calități artistice — în acest sens desigur nu se poate face abstracție, de pildă, de acele creații de valoare clasică ale operetelor franceze și vieneze, din secolul al XIX-lea, ale unui Offenbach sau Johann Strauss — tot atît de adevărat este că adeseori lucrări muzicale lipsite de valoare dobîndesc, din cauza gustului insuficient format al publicului, o circulație mult prea largă. Astfel de lucrări neîntrunind calitățile unei adevărate opere de artă, desigur, nu merită să fie consemnate pentru posteritate.

O altă cauză, pentru care scrierile de istoria muzicii neglijează de obicei genurile distractive, o constituie și faptul că în judecata de valoare a acestora, neputînd fi aplicate aceleași criterii estetice ca în cazul *muzicii serioase* (*Ernste* sau *Kunstmusik*, în terminologia germană, *musique savante* în terminologia franceză), istoriografii specializați în genurile superioare, nefiind suficient de familiarizați cu muzica ușoară, omit tratarea acesteia.

Într-o lucrare despre creația muzicală românească, prezentarea muzicii ușoare nu poate însă lipsi, nu numai din cauză că aceasta — cunoscînd în perioada de după Eliberare o înflorire deosebită — constituie hrana spirituală a unui mare număr de iubitori ai

muzicii, dar și din cauză că, datorită textului, unele lucrări au un caracter patriotic, îndeplinind astfel și o funcție educativă.

Deși în acest capitol ne ocupăm numai de compozitorii de muzică ușoară născuți între 1900—1925, înșiruirea ca într-un lexicon al numărului deosebit de mare de lucrări ale acestora, precum și analizarea mai amănunțită a caracteristicilor stilistice ale creației lor, din care o bună parte a ieșit din circulație din cauza schimbărilor de modă, ar depăși cadrul limitat al prezentului capitol. Astfel, acordînd spațiul cuvenit în ordine cronologică primilor reprezentanți ai școlii românești de muzică ușoară, ca Ionel Fernic (29.V.1901—22.VII.1938), Gherase Dendrino (3.XI.1901—3.I.1973), Ion Vasilescu (4.XI.1903—1.XII.1960), Nicolae Kirculescu (28.XII.1903), Elly Roman (7.V.1905), Mișu Iancu (22.XI.1909), vom aminti din producția abundentă a compozitorilor, care urmează după ei, numai cîntecele care la timpul lor erau, sau respectiv sînt, adevărate șlagăre.

În ordine cronologică, primul care, începînd să compună la vîrsta de 17 ani, a încîntat cu melodiile sale, apropiate ca stil de cel al vechilor romanțe românești, pe iubitorii muzicii ușoare din țara noastră, a fost Ionel Fernic. De profesie aviator (decedat într-un accident de aviație), studiind în timpul anilor de liceu muzica la Galați cu Theodor Fuchs, Ionel Fernic a fost și poet, compunînd majoritatea cîntecelor sale pe versuri proprii. Scriind întîi versurile și punîndu-le abia pe urmă în muzică, între cele două componente — text și muzică — ale cîntecelor sale există astfel o concordanță perfectă, ceea ce din păcate nu este întotdeauna cazul cîntecelor de muzică ușoară. Din numărul mare de melodii compuse de Ionel Fernic, mai toate la fel de inspirate, este greu de a scoate în evidență pe cele mai reușite ; de o popularitate mai mare s-au bucurat *Pe sub fereastră-mi curge-un rîu* (pe versuri de Maria Cunțan), *Mîndra nu-i ca mîndra mea*, în stil popular, *Visul unei nopți de vară* (ambele pe versurile compozitorului) etc., etc.

În același an cu Ionel Fernic s-a născut și Gherase Dendrino, care are la activul său, în afară de 3 operete și o comedie muzicală (despre care am vorbit în subcapitolul precedent), un număr considerabil de cîntece. Absolvent al Conservatorului din București, înarmat astfel cu cunoștințele teoretice necesare unui compozitor, Dendrino a îmbogățit repertoriul românesc de muzică ușoară cu multe lucrări care au dobîndit o largă circulație. În calitate de dirijor al teatrelor de revistă *Cărăbuș* și *Alhambra*, unde era preferată muzica ușoară la modă pe vremea aceea în Occident, o bună parte a cîntecelor lui Dendrino arată orientarea autorului lor spre stilul muzicii ușoare apusene (care a absorbit o seamă de elemente

muzicale extraeuropene : jazz, ritmuri de dans sud-americane etc.) compunînd însă și melodii cu evidente trăsături populare.

Ion Vasilescu, adevăratul creator al muzicii ușoare contemporane în stil românesc, a debutat cu cîntece influențate de muzica ușoară occidentală, la modă pe timpul activității sale ca dirijor al unor teatre de revistă din București. În anii de după 1930, el a compus un număr mare de piese al căror stil are un vădit caracter național. Datorită expresivității, originalității melodiei și a înveșmîntării ei armonice, lipsite de convenționalism, cîntecele sale concepute în stil românesc au rămas modele ale genului, dovedindu-și perenitatea lor în ciuda deselor schimbări ale modei în materie de muzică ușoară. Continuîndu-și studiile (începute la București cu Alfonso Castaldi) la Schola Cantorum din Paris, în posesia unei solide educații muzicale, dovedită în lucrarea sa de debut *Trei mișcări în stil românesc pentru cvartet de coarde* (care a dobîndit Mențiunea I la Concursul de compoziție „George Enescu" din 1926), Ion Vasilescu a reușit să îmbine nobletea și generozitatea invenției melodice și bunul gust cu o largă accesibilitate.

Cităm, ca unele dintre cele mai izbutite cîntece ale sale, următoarele : *Fetițele din București ; Hai acasă puișor ; La margine de București ; Mi-am pus busuioc în păr ; Țărăncuță, țărăncuță ; Drag îmi e bădița cu tractorul* etc., etc. Ion Vasilescu este și autorul operetei *Un vis de pe vremuri*, precum și a unor comedii și feerii muzicale.

Deosebit de productiv atît în domeniul muzicii pentru teatrele de revistă cît și în acela al cîntecelor de muzică ușoară, Nicolae Kirculescu a cultivat la începutul activității sale componistice un stil influențat de curentele de muzică ușoară la modă în America și Europa occidentală, adoptînd mai ales ritmul cîntecelor care i-au servit ca model. Dîndu-și seama că fără a introduce o notă autohtonă în stilul muzicii sale, aceasta va rămîne o copie a modelelor străine, însușindu-și printr-o persistentă ascultare de discuri cu imprimări de muzică populară unele inflexiuni caracteristice ale acesteia, începînd cu cîntecele *Hai pe Dunăre pescar* și *Hai, morăriță*, el a introdus în creația sa elemente de folclor. Cităm în acest sens : *La căsuța cu zorele, Violete pentru fete, Ploua în seara aceea doamnă, Nu te pot uita, A plecat un tren din gară* etc. Nicolae Kirculescu este, împreună cu Sile Dinicu, printre acei puțini compozitori români care au cultivat și muzica instrumentală distractivă, nelegată de scenă. Kirculescu a scris astfel cîteva piese pentru vioară și pian, *Patru studii de concert pentru pian, Rapsodia pentru pian și orchestră*, precum și cîteva piese pentru orchestră de salon, care dovedesc, pe lîngă calitățile de autentic melodist ale

autorului lor, și nota românească în care au fost compuse. O excepție o constituie *Momentul muzical* ce precede și încheie emisiunea „Teleenciclopedia" de la televiziune, scris într-un stil influențat de Mendelssohn-Bartholdy.

Elly Roman a fost influențat în anii de debut componistic, ca și ceilalți confrați ai săi, de muzică ușoară din Apus, mai ales de șansoneta franceză și jazzul american al epocii. Ajuns în contact pe timpul studiilor sale la Berlin cu muzica ușoară germană, și aceasta a exercitat la rîndul ei o înrîurire asupra stilului său, caracteristic unor cîntece ca *Nușa, Gîndește-te la mine, Ilona* etc., etc. precum și comediilor sale muzicale scrise pe acea vreme.

După 23 August, ca o urmare a tendințelor care s-au făcut simțite în întreaga noastră creație muzicală, de a-i conferi acesteia o caracteristică trăsătură românească, Elly Roman a introdus în stilul muzicii sale elemente de folclor, proprii unui mare număr de cîntece, dintre care cităm : *Tropa, tropa, Cîntecul Deltei, Ada-Kaleh, Am iubit ce-i frumos pe lume,* precum și operetelor sale, despre care am vorbit mai pe larg în subcapitolul precedent.

Ca și în domeniul muzicii serioase și în acela al muzicii ușoare este valabil adevărul că, mai ales în anii de debut, compozitorii se sprijină pe modele, alese fie pe baza unei selecțiuni afective, fie, ca în general în cazul muzicii ușoare, pe considerente de modă. În 1926, cînd Mișu Iancu (22.XI.1909) începe activitatea sa componistică, era la mare modă valsul lent care pentru firea sa romantică constituia forma cea mai potrivită pentru exprimarea unui conținut de sentimente de nostalgică reverie. Mișu Iancu a adoptat odată cu valsul lent și unele particularități de stil proprii acestui gen de dans originar din Franța.

După ce și în muzica ușoară românească au început să se manifeste tendințe de a imprima compozițiilor de acest gen un caracter mai autohton și cîntecele lui Ion Vasilescu începuseră să facă școală, sub influența acestora Mișu Iancu și-a schimbat stilul, dînd melodiilor sale o tentă românească, cum o atestă o seamă de cîntece, scrise la răstimpuri diferite ca : *I-a auzi o melodie, Te rog să-mi scrii, Dor mi-e de badea bădișor, Tinerească, Cînd rîndunelele se întorc* etc. etc. Ca și alți compozitori, Mișu Iancu îmbină unele întorsături melodice cu elemente de stil de proveniență occidentală, ceea ce conferă modului său de exprimare o notă particulară ușor de sesizat în valsurile, cîntecele și romanțele sale.

Mișu Iancu este și autorul a mai multor cîntece de masă, coruri pentru ostași și piese corale pentru copii.

În creația atît de abundentă de cîntece a compozitorilor care au urmat după primii reprezentanți ai muzicii ușoare românești contemporane, pot fi identificate trei aspecte stilistice : unul constă în folosirea elementelor de limbaj ale muzicii ușoare occidentale, adoptate cu o notă mai mult sau mai puțin personală, altul, în accentuarea mai mult a unor trăsături folclorice, și în sfîrșit, cel de al treilea aspect ni se înfățișează ca o îmbinare a unor elemente naționale cu cele de proveniență apuseană.

Desigur, în ciuda comandamentelor modei, cu un inevitabil efect uniformizant, în cazul celor trei aspecte stilistice menționate, pot fi constatate, pe bază de analize detaliate, anumite particularități individuale în privința conturului melodic și, în unele cazuri, și a structurii armonice a cîntecelor. Dar în timp ce, în cazul unor lucrări simfonice, camerale, dramatice etc., astfel de analize pot contribui la o mai bună cunoaștere și înțelegere a respectivelor lucrări, în cazul cîntecelor de muzică ușoară ele s-ar pierde în descoperirea unor detalii nesemnificative sau deosebiri minimale între stilul diferiților compozitori, fără importanță pentru stabilirea valorii lor sau situarea lor în contextul general al muzicii noastre ușoare. Hotărîtoare rămîn în toate cazurile forța de convingere a melodiei, capacitatea compozitorului de a împăca postulatul accesibilității cu o reală valoare muzicală. Exceptînd piesele axate în principal pe vigoarea ritmică, ca în cazul unui anumit gen al muzicii de jazz, melodia reprezintă condiția esențială a succesului. Deficiențele în privința invenției melodice elimină în mod automat produsele unor inși lipsiți de talent. Or, ca o caracteristică generală a cîntecelor romînești de muzică ușoară, care au avut sau care au o largă circulație, se poate afirma că melodia acestora, ușor de reținut și ușor de reprodus, asigură popularitatea lor. Din această cauză nu mai considerăm necesar de a scoate, în cazul fiecărui compozitor ce va fi menționat în cele ce urmează, însușirile sale de melodist.

O analiză mai detaliată, chiar și a celor mai izbutite cîntece, care la timpul lor au fost sau care sînt astăzi reușite depline ale muzicii ușoare, constituind adevărate șlagăre, ni se pare o sarcină ce-i revine unei lucrări de specialitate, consacrate exclusiv muzicii ușoare. Iată de ce, în cele ce urmează, ne vom limita mai mult la o sumară informare a cititorului, cu privire la compozitorii din generația născută între 1900—1925, care au urmat primilor reprezentanți despre care s-a vorbit pe scurt în cele precedente.

Creionarea portretelor celorlalți compozitori români de muzică ușoară din această generație întîmpină unele dificultăți din cauză că, cu unele excepții, ei nu se prea deosebesc din punctul de vedere

al stilului unii de alții, nici prin modul de valorificare a intonațiilor populare și nici prin modul de adaptare a limbajului propriu muzicii ușoare de azi pe plan mondial. Diferențele se rezumă în majoritatea cazurilor doar la nuanțe ale fondului expresiv, greu de redat prin cuvinte. Din această cauză, vom consemna în cele ce urmează, în cazul fiecărui compozitor, doar titlul acelor cîntece care, obținînd un mare succes, au contribuit la afirmarea autorilor lor în viața noastră muzicală.

Deși Ștefan Kardoș (11.XII.1908) este apropiat ca vîrstă de cei șase „predecesori" ai muzicii ușoare, prezentați pe scurt în cele precedente, el și-a făcut intrarea în muzica ușoară a Bucureștiului abia în 1945, în calitate de dirijor al unei formații de muzică ușoară, afirmîndu-se în calitate de compozitor cu cîțiva ani mai tîrziu, cînd dă în vileag, pe lîngă două lucrări instrumentale de estradă, numeroase cîntece, dintre care, mai ales *E toamnă iar*, *Înflorea liliacul*, *Și-un gînd*, s-au bucurat de o largă răspîndire.

Din numărul considerabil de cîntece ale lui Richard Stein (13.VI.1909), unele în stil apusean, altele cu iz folcloric, cîntecul *Sanie cu zurgălăi* a constituit la timpul său un șlagăr care era pe buzele tuturor iubitorilor de melodii cu o notă veselă. Din lucrările sale ulterioare cităm *Azi m-am îndrăgostit* (versuri de Nicolae Labiș), *Tamburina* (versuri de Aurel Felea), *Bibelouri* (versuri de Sanda Movilă).

Desfășurînd de mulți ani o rodnică activitate în diferite ramuri ale muzicologiei, George Sbârcea (23.III.1914) a fost preocupat mai demult și de compoziție, scriind pe lîngă lieduri și muzică de teatru, un număr mai mare de cîntece în genul muzicii ușoare. Cîntectul *Ionel-Ionelule*, compus în anul 1937, în tonul muzicii lăutărești, a rămas pînă azi una dintre cele mai populare creații de acest gen, care a pătruns și dincolo de hotarele țării, fiind publicat de mai multe case de editură din străinătate.

Alexandru Mandy (9.VIII.1914) se afirmă în compoziție relativ tîrziu, de pe la începutul anilor 1950, cînd o bună parte a muzicii noastre ușoare mergea deja pe făgașul unui stil autohton. Familiarizat cu folclorul provinciei sale natale Oltenia, A. Mandy își compune cîntecele, în majoritatea cazurilor, cu certe intonații populare, fără ca astfel ele să devină o copie lipsită de vlagă a acestora. Modul său delicat de simțire se afirmă prin stilizarea elementului folcloric în combinație cu elemente de stil ale muzicii ușoare apusene, de care în general muzica ușoară nu se poate dispensa, chiar în cazul cînd compozitorul tinde să dea lucrărilor sale o vădită tentă națională. Dintre lucrările care i-au adus consacrarea cităm : *Noapte albă* (versuri de Eugen Mirea), *Cîntecul*

vîntului (versuri proprii), *Glasul tău* (versuri proprii), *Romanța romanței, Poarta sărutului, Masa tăcerii, Coloana fără sfîrșit* (toate compuse pe versuri proprii).

Noru Demetriad (16.XII.1915) este autorul cîntecelor *Floare de salcîm* și *Albăstrele* (ambele pe versuri de Tică Demetrescu), *Tu ești omul potrivit* (versuri de Viorica Cîmpeanu) etc. care i-au asigurat autorului lor succese binemeritate.

Autorul unui *Poem eroic pentru orchestră* (1959), al unei *Balade pentru bariton și orchestră* (1958, pe versuri de Victor Tulbure), al mai multor cîntece de masă, printre care mult cîntatul *Hei rup*, Mauriciu Vescan (4.III.1916) a devenit cunoscut mai ales prin cîntecul foarte melodios *În Bucureștiul iubit* (1950 — versuri de Nicolae Nasta), cu caracter de vals de salon, care constituie o reușită deplină a genului.

Și Aurel Giroveanu (24.IX.1916) face parte dintre compozitorii a căror melodii sînt îndrăgite de public, unele dintre ele bucurîndu-se de o largă circulație. Dintre acestea cităm : *Țara mea, Vino pe aleea trandafirilor, În amurg, Pe la poarta casei tale* etc. Aurel Giroveanu este și un fecund autor de muzică de film și de comedii muzicale care au contribuit la reputația sa de compozitor.

Florentin Delmar (8.IV.1917) s-a impus atenției iubitorilor de muzică ușoară încă de la prima sa lucrare, compusă în 1949, *Cîntecul turiștilor* (pe versuri proprii), obținînd același succes și cu șlagărul următor *La cabana trei brazi*. Un caracter mai particular îl are cîntecul *Brezuța* (versuri de Eugen Mirea), prin care Florentin Delmar, folosind ritmuri caracteristice ale dansului *Ca la Breaza*, reușește să demonstreze că nu numai inflexiuni melodice populare, dar și ritmuri specific folclorice pot fi folosite cu succes la realizarea unor piese de muzică ușoară, ce au forma unor dansuri de proveniență străină, în cazul concret acela al unui *twist*. Genului de șansonetă îi aparțin cîntecele *Cînd dansez cu el, Cîntecul serii, Serenda Bucureștiului* etc.

Cunoscut mai ales în urma neobositei sale activități dirijorale, avînd reputația de a fi în domeniul muzicii ușoare un specialist neîntrecut, Sile Dinicu (10.XII.1919) s-a afirmat și în calitate de compozitor, fiind autorul, printre alte cîntece reușite, și al celor de mare popularitate ca : *Nopți cu lună în București* (versuri de C. Demetriad), *Sus paharul, hai noroc* (versuri de Angel Grigoriu), *Să nu mă cerți* (versuri de Flavia Buref), *Porți de aur, porți de vis* (versuri de V. Burlacu).

Tot dirijor-compozitor este și Gelu Solomonescu (10.VIII.1920) ale cărui cîntece constituie o reușită afirmare în muzica noastră

ușoară cu caracter românesc. Cităm în acest sens, dintre piesele cele mai cunoscute, *Două mure și-o căpșună* (versuri de A. Felea), *Ochii tăi* (versuri de Th. Balș), *Ești fermecătoare* (versuri de A. Felea), *Mîinile tale* (versuri de C. Rădulescu). El este și autorul unor piese de estradă ca *Baletul florilor*, al scenetei coregrafice *Păpușa de cîrpă* și al tablourilor coregrafice, *Baletul pinguinilor* și *Pictorul și Modelul*.

La data la care Henri Mălineanu (născut 25.III.1920) își făcuse debutul de compozitor, o bună parte a muzicii ușoare românești, datorită anumitor caracteristici naționale, se diferențiase deja de cea venită din Occident. Dar nici unul din cei ce mergeau pe calea deschisă de Ion Vasilescu nu au urmărit cu atîta consecvență emanciparea de sub influențele occidentale (în măsura în care aceasta este posibilă în cazul mai ales al unor dansuri de origine străină cu ritmul lor specific) ca Henri Mălineanu. Spre deosebire de muzica serioasă de forme complexe, în care nota națională este mult mai dificil de realizat — dată fiind nu numai problema inventării unor teme cu profiluri atît de diverse, în funcție de caracterul lor expresiv, dar și obligația de a păstra, din punctul de vedere al unității stilistice, nota națională și în cursul dezvoltării temelor — în muzica ușoară, caracterul național se limitează la melodie și doar într-o măsură mai redusă și la ritm. De dragul accesibilității, compozitorii de muzică ușoară folosesc în general inflexiuni folclorice de mai largă circulație (muzica ușoară fiind poate singurul domeniu în care intonațiile muzicii populare orășenești de altă dată nu și-au pierdut încă actualitatea), rezultînd de aici, pe de o parte, o anumită ușurare a muncii creatoare, pe de altă parte însă, pericolul de a cădea în banalitate. Deși deosebit de productiv, fiind autorul nu numai al unui mare număr de cîntece, dar și al unor muzici tot atît de numeroase de film și de teatru (musical-uri și operete), Henri Mălineanu a reușit să evite acest pericol, muzica sa fiind accesibilă fără a cădea în banalitate, cu toată abundența producției sale. Neputînd fi înșirate aici, din cauza spațiului limitat, titlurile filmelor și ale musical-urilor, ne limităm de a aminti doar acele șlagăre ale sale, dintre care unele au dobîndit o largă popularitate și dincolo de hotarele țării, ca *Marinică*, *Garofița*, *Hop ș-așa*, la care se adaugă și *Mica serenadă*, *O mie de viori*, *Cine umblă prin vecini*, romanța *Am început să-mbătrînesc* etc.

Mai trebuie amintit că muzica lui Mălineanu, scrisă pentru teatru, nu are numai rolul de a da publicului o satisfacție auditivă, ci are adeseori și o funcție psihologică, de caracterizare a unor personaje și situații scenice.

Camelia Dăscălescu (22.I.1921) este autoarea a numeroase cîntece de muzică ușoară, care prin delicateţea lor — chiar și în cazul acelora scrise într-un tempo mai vioi, ca de pildă melodiile *Bună ziua fetelor* sau *Tinerii* — trădează temperamentul prin excelenţă feminin al compozitoarei.

În privinţa aceasta ne pare concludentă părerea lui George Sbârcea, care în prefaţa caietului *Melodii alese*, de Camelia Dăscălescu (Editura muzicală 1976) spune următoarele : „Într-o perioadă în care o mare parte a muzicii ușoare s-a îndepărtat de filonul de aur al melodiei, exultînd ritmurile cele mai violente, Camelia Dăscălescu are meritul de a păstra în creaţia sa marea tradiţie românească a cîntecului..." Cantabilitatea melodiilor a contribuit la popularitatea și larga răspîndire a cîntecelor ei, dintre care cităm *Declaraţie de dragoste, Primăvara în crîng, Balerina, Suflet îndrăgostit, Eterna Românie* etc., etc.

Debutul de compozitor al lui Edmond Deda (23.IV.1921) coincide cu începuturile, de prin anul 1945, acelui curent de mai viguroasă afirmare a autonomiei și a muzicii ușoare, care se face simţit la aproape trei decenii după ce muzica serioasă românească își afirmase din plin caracterul ei naţional. Desigur, afirmarea în aceeași măsură și în creaţia de muzică ușoară a caracterului naţional este mai lesne de realizat în cîntecele nelegate de ritmul caracteristic al unor dansuri de provenienţă străină, deși ritmuri specifice folclorului nostru au fost valorificate, în unele cazuri, ca de pildă, în afară de piesa *Brezuţa*, deja amintită a lui Florentin Delmar, și în cîntecul *Bate vîntul ursitoare* de Edmond Deda. Nota românească este caracteristică și creaţiilor sale de genul cîntecului liric, ca *Busuioc, Luntrașul, Of, inimioara mea, Cine a născocit iubirea* etc. Un gen aparte, situat între muzica ușoară și cel cultivat în anii de după primul război mondial în Germania în cabaretul literar, îl reprezintă cîntecele sale compuse pe versuri de George Bacovia *(Monosilabe de toamnă, Verde crud)*, Nina Casian *(Oglinda dragostei)* și Aurel Storin *(Mă mai gîndesc la dumneata)*.

Temistocle Popa (26.VI.1921) a obţinut un succes deosebit mai ales cu cîntecul *Lalele* (versuri de A. Storin) care a trecut și dincolo de hotarele ţării ca unul dintre cîntecele reprezentative de muzică ușoară ale timpului său. Calităţi melodice dovedesc și celelalte lucrări de acest gen ca de pildă *Trecea fanfara militară*, iar dintre cele anterioare acestui cîntec din urmă, cităm : *E prea frumos*, (versuri de Eugen Mirea), cîntecul patriotic *Din totdeauna pe acest pămînt* etc., etc.

Temistocle Popa este și autorul a mai multor muzici de filme.

POSTFAȚĂ

Acest al doilea volum al lui Zeno Vancea consacrat istoriei moderne a creației muzicale românești este marcat, spre deosebire de cel ce l-a precedat, de particularitățile a ceea ce am putea numi sincronia demersului teoretic cu viziuni artistice în plină desfășurare și de o încă neepuizată eficiență. Și aceasta pentru că Zeno Vancea are în vedere opere de artă create în marea lor majoritate în ultimele decenii. Or, scara de valori aplicată acestor opere este, firește, dincolo de mai mult sau mai puțin necesarul „recul istoric", direct dependentă de aceste viziuni, pe care autorul le împărtășește sau le filtrează, de la caz la caz, prin obiectivitatea comentariului dar și printr-o binevenită detașare de ordinul unei „subiectivități pozitive". Este tocmai motivul pentru care, recurgînd la metodele analitice curente, pe care le instituie aici în imparțial judecător, muzicologul lăsa operei cu bună intenție privilegiul să vorbească de la sine.

Ceea ce trebuie însă subliniat, este faptul că la definirea acestui fenomen al creației muzicale în aria culturală românească interbelică și contemporană compozitorul Zeno Vancea este un coechipier și participă prin înfăptuiri artistice de primă importanță. Ni se pare necesar de aceea a ne referi, în cîteva rînduri, la creația sa componistică, suplinind o voită și de înțeles omitere a propriei opere și încercînd să împlinim astfel un mai veridic tablou al amintitelor perioade de dezvoltare a artei muzicale românești.

Traiectul carierei componistice a lui Zeno Vancea vădește, în acord cu dinamica proprie-i deveniri, o înscriere în însuși destinul creației muzicale românești. Dar, cum pentru orice creator, debutul, indiferent de reușita în sine a lucrării ce-l marchează, trasează un drum precis, hotărîtor pentru orientarea estetică a creatorului, care, aprofundat continuu pe măsura cuceririi măiestriei, se modifică doar în detalii nu și în datele sale esențiale, și în cazul lui

Zeno Vancea, lucrări ca *Preludiu, fugă și toccata* pentru pian (1926), *Sonata pentru violină și pian* (1926) au darul să evidențieze dintru început predilecția pentru formele instrumentale pure, cu deosebire pentru cele camerale, ca și pentru structurile contrapunctice. Apariția primei *Rapsodii bănățene* pentru orchestră (același an 1926), probează nu numai atașamentul sentimental pentru atmosfera specifică a meleagurilor natale, ci și apropierea de sursa folclorică. Aceasta din urmă, însușită tot mai temeinic, chiar dacă nu de pe pozițiile unui compozitor folclorist, dar străluminată de convingerile estetice ale unui cercetător-folclorist de talia unui Béla Bartók, convingeri privitoare la necesitatea însușirii acelei „limbi materne" a folclorului autentic, îl alătură pe Zeno Vancea grupului viguros de compozitori — Drăgoi, Negrea, Jora, Paul Constantinescu — care au instaurat în acel moment, în plan estetic și prin faptul de creație, etapa modernă a școlii românești de compoziție.

Lucrările de debut la care ne-am referit apar într-o atmosferă de febră creatoare unanimă, într-un moment de afirmare a principiilor școlii autohtone moderne la nivelul produsului de excepție. Și este suficient să amintim în acest sens înscrierea întru același arc de timp a *Sonatei a III-a, „în caracter popular românesc"* (1926) de Enescu, a *Divertismentului rustic* (1926) și a operei *Năpasta* (1928) de Drăgoi, a baletului *La piață* (1928) de Jora, a celor *Două studii în stil bizantin* pentru vioară, violă și violoncel (1929) de Paul Constantinescu. Fiecare dintre aceste lucrări, încununînd adesea eforturi îndelungate de precizare stilistică (cazul lui Enescu), se afirmă prin adîncirea a cîte unei laturi a stilului național. Este demn de menționat faptul participării lui Zeno Vancea la precizarea profilului școlii românești nu numai pe linia surprinderii autenticității folclorice (principiu fructificat cu maturitate și în urma acumulării unei îndelungate experiențe, în acel moment), ci și pe aceea a trasării unei „linii bizantine". Cea din urmă, ghidîndu-se după același imperativ al autenticității (finalizat într-un specific stilistic care să dea expresie modernă unei lumi de structuri și de ethos neintrate încă în circuitul artei pluridimensionale a polifonicului, a travaliului motivic-variațional și a discursivității instrumentale, simfonice sau vocal-simfonice), se baza pe o tradiție deja notabilă, redusă însă numai la zona polifoniei corale (Musicescu, Teodorescu, Kiriac). Cu toate rezultatele la care s-a ajuns în crearea unei armonii (în unele cazuri chiar polifonii) modale, noul specific tehnic și stilistic mai sus-amintit impunea o altă viziune, un alt stadiu al gîndirii muzicale și, deci, de abordarea componistică a problemei, decît se petrecuseră lucrurile în cadrul

tradiționalei cîntări corale. Deși această cîntare *à cappella* se mai află firesc în atenția compozitorilor din perioada interbelică, totuși saltul marcant în raport cu această atitudine este de văzut tocmai în căutarea noilor genuri instrumentale sau vocal-instrumentale (mergînd pînă la oratoriu sau opera-mister). Alături de Paul Constantinescu, interesat inițial de găsirea unor echivalențe instrumental-camerale pentru cîntarea monodică bizantină și de bănățeanul Sabin Drăgoi care, tot pe atunci, scria *Liturghia pentru cor bărbătesc* (1926) și misterul *Constantin Brâncoveanu* (1929) trebuie să remarcăm alăturarea lui Zeno Vancea acestui punct de vedere estetic, capacitatea sa de opțiune față de această tendință, și nu doar în planul voinței de creație ci și în acela al unei concepții clare (cultura sa multilaterală fiindu-i, ca întotdeauna, de un real sprijin). El compune astfel în 1928 o Liturghie pe melodii de strană din Banat (urmată de una pe melodii similtare ardelene), ecourile unor atari preocupări regăsindu-se pînă în *Recviemul*, compus în 1942.

Este cunoscut faptul că anii de studiu la Viena i-au prilejuit lui Zeno Vancea contactul direct cu unele tendințe constructiviste, manifestate fie în tabăra neoclasicismului, fie, mai cu seamă, în aceea a școlii expresionist-dodecafonice a grupului Schönberg-Berg-Webern. Compozitorul nu contestă a fi privit cu interes noile orientări de atunci (dovezi, în sensul accentuării „agresivității" limbajului și a construcției manifeste, se întrevăd în *Preludiul și fugă* pentru pian, în piesa *Scoarțe*, ca și în alte lucrări ale acelor ani). Sigur este însă că amprenta stilului său personal nu se șterge, chiar dacă o cunoaștere de aproape a noului i-a lărgit diapazonul zonelor de referință artistică, i-a îmbogățit arsenalul mijloacelor. El își urmează cu consecvență crezul : a se exprima pe sine, în conformitate întotdeauna însă cu unele coordonate obiective, cu cerințe extrinseci stilului personal. Aceste cerințe, aș zice obiectiv-istorice sînt, în primul rînd, acelea ale naționalului (obținut printr-un contact indirect cu folclorul) și, în al doilea rînd, ale universalului, ale cărui tendințe, încrucișate permanent la orizontul devenirii muzicii contemporane românești, au constituit un ferment pentru opera lui Zeno Vancea.

Un caz interesant de confruntare a imagisticii plastice cu gîndirea intrinsec muzicală a compozitorului, cu imanența artei muzicale, îl reprezintă piesele pentru orchestră de cameră intitulate *Scoarțe — 10 desenuri simfonice, după cusături țărănești*, produs al acelorași ani de tinerețe (1929). Intenția lor este aceea a transpunerii sonore a unui alt product folcloric decît cel muzical sau literar. Se încearcă deci temerara traducere în muzică a unui produs plastic

și, cu deosebire, a laturii non figurative a acestuia. Și dacă, în genere, corespondențele dintre un model oarecare și „modelele" proprii muzicii stau permanent sub semnul relativității sau al incertitudinii, cu atît mai mult această transmutare în muzică a celei mai riguroase stilizări (ancestrala geometrizare a artei folclorice românești) ridică probleme pe cît de asemănătoare, pe atît de deosebite în esență. Apropierea dintre geometrismul plastic și cel muzical întîlnește un serios obstacol tocmai în maxima abstractizare a fiecăreia dintre imagini, care au cunoscut sensuri opuse de evoluție constructivă. Soluția sugerată compozitorului a fost alegerea acelor elemente muzicale ce se supun relativei abstractizări și plasarea construcției geometric-motivice și polifonice pe un loc preferențial, înaintea a ceea ce se numește funcționalitate în sensul tradițional. Un punct de asemănare, în sensul abstracției, i-a apărut compozitorului apelul la colinda populară — unul dintre genurile cele mai cristalizate, cunoscînd și o maximă economie a elementelor componente, geometric dispuse. Alegerea genului satisface numai pe planul abstracției ei pe un plan metastructural dezideratul paralelismului, al posibilelor similitudini de concretizare formală. De aceea compozitorul „reface" ingenios procedeul cusăturii populare, prin aplicarea de procedee, desigur existente în practica muzicală, dar cărora le acordă o semnificație aparte. Astfel, majoritatea scoarțelor „se țes" din același material, din aceeași motivică muzicală. Ca pentru a păstra unitatea de realizare, procedeul muzical preferat va fi acela al canonului (motive contrapunctate prin ele însele) ; pentru a sublinia varietatea cromatică a modelului vecin (restrînsă însă la două sau trei culori), canonul muzical se desfășoară politonal, pe două sau trei tonalități contrastante. Un procedeu semnificativ de transmutare îl dezvăluie piesa a IX-a, în care ostinato-ul clarinetului — un fel de *cantus firmus*, deasupra și dedesubtul căruia se împletesc motive variate — ar imagina linia sobră, continuă, însoțită de ritmul motivelor mereu înnoite, niciodată repetate, ale cusăturilor grupate în jurul liniei. S-ar putea ca aceste piese să fi avut o oarecare importanță în conturarea linearismului caracteristic, în acea perioadă, muzicii lui Zeno Vancea, manieră legată, evident, de practica polifonică, dar și de aceea a politonalității. Nouă — cum spuneam — pentru muzica românească, încercarea nu a cunoscut o continuare principială în opera compozitorului și nici nu a avut însemnate rezonanțe în epocă. Ca produs în sine și retrospectiv considerată, lucrarea merită întreaga atenție.

Cu baletul-pantomimă *Priculiciul* asistăm la o acțiune de revizuire-șlefuire, întru totul caracteristică autorului, desfășurată pe o perioadă de timp cu-

prinsă între terminarea primei versiuni (1932) și anul redactării definitive (1957). Implicațiile acestei acțiuni, deși se resimt în configurarea ultimă a temelor (dar mai ales în orchestrație), nu pot fi considerate ca prejudiciind echilibrul structural și, în acest caz, dramatic-muzical prestabilit (cu distincția necesară totuși, că, din motive de contrast simfonic, partitura suitei de orchestră cunoaște o altă succesiune a părților în comparație cu partitura versiunii scenice). Această îndelungă meditare asupra structurii și dramaturgiei baletului denotă ponderea pe care *Priculiciul* o deține în creația autorului, faptul — nu odată subliniat de istoriografia noastră — că lucrarea a contribuit la afirmarea genului baletului românesc modern.

Adevărate excepții de la o condiție generală a perfecțiunii văzută în unitate ce ar caracteriza muzica polifonică de factură, completările, adesea substanțiale, sau chiar a intervențiilor de idei noi aparțin mai ales unei anumite muzici de gen (muzică în care numărul, frecvența și varietatea imaginilor nu au prin ele însele nimic obligatoriu). Aceste intervenții, libere în aparență, în substanța muzicală mai reflectă concepția autorului privind oportunitatea urmării într-o muzică de o mai accentuată orientare națională a principiului expozitiv, nedezvoltător, sprijinit pe contrastul direct, propriu suitei. Fenomenul poate fi identificat în *Priculiciul*, dar, mai ales, în *Tripticul simfonic*, în care articulațiile componente ale lucrării „Preludiu", „Scherzo" și „Marș grotesc" — țintesc tocmai obținerea acestei muzici de gen. Părțile sînt rodul unei forjări separate, dar nu se poate contesta nici faptul că ele se asamblează fericit în ciclu, grație unei viziuni unitare — oarecum supraadăugate —, care dă sens contrastelor în linie continuu ascendentă a planurilor tematice, ritmice și timbrale. Sînt calități ce fac din lucrare — ca de altfel și din baletul *Priculiciul* — unul dintre succesele constante ale autorului. În ceea ce privește *Burlesca pentru orchestră*, compusă în 1959, la numai un an după terminarea *Tripticului*, aceasta se înscrie într-o sferă de expresie înrudită în primul rînd cu „Marșul grotesc". Șansele acesteia de a rămîne de sine stătătoare au fost cam aceleași, ea devenind după mai mulți ani parte alcătuitoare a *Sinfoniettei a II-a*.

S-ar părea că procesul de constituire „în mers" a substanței ar situa psihologia de creator a lui Zeno Vancea într-o zonă exact contrară, fiind acest proces supus mai curînd unei spontane revărsări de impulsuri muzicale decît imperativului separării, fie și prin lungi operații de decantare, a formei ideale. Dar nu poate fi vorba de o asemenea alternativă. Forma este, cum afirmam, un bun de la început posedat. Ea nu este înlocuită prin alta, ci numai clarificată în

virtutea sensului ei originar, în vederea sublinierii unei dispoziții artistice fundamentale. Predilecția compozitorului pentru formele riguroase pledează, poate, cel mai mult în favoarea afirmației, căci niciodată aceste forme nu cedează celor incerte și unei scrituri de tip improvizatoric, care, doar acestea, ar fi trădat o fantezie prea bogat și gratuit risipită.

Cunoașterea procesului de creație, aprofundarea tipului de gîndire componistică a lui Zeno Vancea, este poate cel mai propriu paginilor sale de muzică de cameră, cvartetelor de coarde — astăzi în număr de șase — în care imanența discursului permite libera desfășurare a metodei sale de a contrapuncta, în cadrul unei texturi specifice, produsul principal al imaginației sale : melodia. Căci, nu trebuie uitat că Vancea este un melodist, că el pretinde melodiei... cantabilitate, deci expresia purtătoare a subiectivității (o atestă liedurile, corurile, și, cu deosebire, tocmai mișcările lente ale cvartetelor de coarde, ca și multe alte pagini din muzica sa). Încadrat în coordonatele esențiale ale emoționalității și logicii muzicale, acest lirism nu contravine, de fapt, ideii constructive pe care artistul o slujește, iar polifonismul muzicii sale (un element structiv direct sesizabil) poate fi considerat, ca și în cazul lui Enescu, drept un autentic polimelodism. În aceste condiții, interesul pentru grupul dodecafoniștilor italieni — pe care autorul l-a comunicat în cîteva rînduri autorului acestui eseu — apare de la sine înțeles. Zeno Vancea a descifrat în această orientare o aceeași năzuință spre ideala identitate a construcției cu resursa cantabilă a melosului.

Prin existența în gîndirea sa a unor înclinații ce favorizează constructivul, prin multiplele căi profesionale de acces la datele tradiției, prin refuzul oricărui expresionism oniric și tragic, prin legăturile sale profunde cu limpezimea și idealitatea formelor din arta populară, compozitorul înclină spre un anume tip de neoclasicism. Evoluînd spre deplinătatea semnificației sale din ultimii ani (*Concertul pentru orchestră de cameră*), neoclasicismul lui Zeno Vancea se concretizează, ca metodă de lucru, în predilecția încă mai accentuată pentru polifonic (părțile *Concertului* urmează schemele baroce : Sonata-ricercare, passacaglia, fuga), inclusiv pentru reliefarea „clasică" a melodicului, considerate de către compozitor ca deplin concordante cu natura imaginii muzicale în general și cu natura imaginii din muzica sa în special, cu dinamica intrinsecă a limbajului. Atîta timp cît gîndirea sa preponderent polifonică are în obiectiv mai ales obținerea unității discursului muzical, se desprinde din aceasta sensul reabilitant al dinamismului (dus uneori pînă la motoric) preconizat de un Hindemith ; dacă vom ține seama însă de prezența într-un filon oarecum separat — a imagisticii, dar

și de alăturarea fortuită a acesteia la elementul dinamic, va trebui să acceptăm posibilitatea unor imagini „colate" *(Tripticul, Concertul, Sinfonietta a II-a)* în felul unui Stravinski. Întrevedem aici simple similitudini de orientare dictate compozitorului de imperativele epocii, și nicidecum o identificare cu stilul unuia dintre cei doi promotori ai ultimului val neoclasic. Ceea ce îl distinge, în plus, pe compozitorul român de dogma neoclasică este lirismul muzicii sale, care, oricît de mascat de formulările polifonice sau asociat în orice grad formelor dinamice, concertante, refuză identificarea cu programul estetic al curentului, ce punea accentul pe o atitudine extrem obiectivizată sau chiar pe lipsa totală a expresiei.

Aderarea la neoclasicism nu fusese singulară în arta autohtonă interbelică (întîlnită fiind la Rogalski, Lipatti, Lazăr, Mihalovici ș.a.), după cum o reiterare a unor procedee corespunzătoare — în condițiile accentuării constructivismului și a rigorilor deterministe din ultimele decenii — se remarcă atît la compozitorii a căror creație se definise deja în conformitate cu principiile estetice ale școlii naționale, cît și la mulți dintre reprezentanții generațiilor mai tinere. *Concertul pentru orchestră de cameră* se integrează, manifest și la momentul oportun, acestor tendințe general resimțite în muzica noastră.

În virtutea unei viziuni personale și prin propriile resurse, Zeno Vancea se plasează pe o linie de dezvoltare ce conduce spre etapa de maturitate a neoclasicismului românesc.

Mergînd mai aproape de realitatea concretă a limbajului, de modalitățile tehnice ale constituirii acestuia în permanenta interacțiune dintre macro- și micro-structură, se pot degaja două principale filoane ce alimentează substanța muzicală : filonul diatonic și cel cromatic. Evident că, pînă aici, afirmația este cu totul generală, ea putînd fi valabilă pentru maniera oricărui compozitor, manieră în care astfel de stări polare ale substanței reprezintă, evident, o constantă.

Pentru Zeno Vancea, însă, ea dezvăluie totuși particularitatea existenței lor paralele privind lucrurile fie din unghiul devenirii în timp a operei fie din acela al orientării estetic-profesionale a unora sau a altora dintre lucrări. Astfel, manierea diatonică în plămădirea fie a tematismului, în care resimțim sugestiile melosului popular sau de strană, fie a armoniei, o armonie modală clară, integrată normelor verticalității, și nu numai acelora ale orizontalității, și capabilă a iriza cu o bogată coloristică discursul (lucrările corale, *Rapsodiile, Priculiciul)* este ceea ce caracterizează, istoric vorbind, evoluția pînă la un punct a creației sale. Continuitatea filonului pe care l-am numit diatonic se poate urmări chiar și după

încheierea acestei perioade (străjuită, aproximativ, de compunerea *Priculiciului*), el „reapărînd la suprafață", cu o deosebită strălucire, de pildă în *Tripticul simfonic*.

Maniera cromatică, la rîndul ei, beneficiază de o irupere inițială, în primele lucrări chiar, ajungînd la o interesantă formulă în *Scoarțe* pentru ca, după ce trece subteran pe dedesubtul perioadei diatonice a lucrărilor de expresie „națională" a deceniilor al treilea și al patrulea, să reapară plenar în *Concertul pentru orchestră* și în *Cvartetele de coarde nr. 4, 5 și 6*. Însuși faptul întinderii sale „în subteran" relativizează o prea rigidă delimitare istorică a manierei cromatice, cu atît mai mult cu cît ea poate fi perfect înțeleasă ca o condiție a gîndirii contrapunctice a compozitorului ; or, cum această gîndire este, așa cum arătam, ea însăși o constantă, vom accede și asupra permanenței, cu toate „rarefierile" și „densitățile" sale în anume perioade, și a acestui filon cromatic. Este util de observat în acest sens tocmai modul în care la baza procedeelor de contrapunct imitativ sau nonimitativ (ori chiar liniar) tematica pe care se clădește arhitectonica părților de ciclu (în *Concert*, în ultimele *Cvartete*) este preponderent cromatică.

S-a spus adesea, și pe bună dreptate, despre cromatismul lui Zeno Vancea că el „valorifică" particularitățile originale ale treptelor mobile din cîntecul popular — mobilitate păstrată de altfel ca atare și în formulările melodice de factură instrumentală proprii artistului — fapt care conferă o deosebită dinamică și, aș zice, fluiditate temelor, melodiilor sale. Ceea ce mai trebuie însă accentuat, este distingerea, în chiar condițiile unui oricît de accentuat cromatism, a unui fundament diatonic, ceea ce reunește, pe plan ontologic, acțiunea celor două filoane. Căci nu doar mobilitatea treptelor este elementul definitor pentru o asemenea cromatică ci însăși starea de agregare a acesteia : un cromatism în sine (de loc reportabil la sensibilizările din muzica tîrzie — și postromantică), în care latențele modal-diatonice hotărăsc — ca și la Bartók — comportarea întregului ansamblu al structurii. Și dacă este vorba de structură, în mod logic vom ajunge la constatarea unei implicări complexe a cromatismului în textura muzicală, nu ca simplă depănare a firului tematic ci, pornind de la procedeele clasice, pe de o parte, ale complementarității ritmice și funcționale, și moderne pe de alta, la includerea sa în toate direcțiile discursului. O formulare parțial cromatică (cînd nu este propriu-zis dodecafonică) a unei singure linii melodice închipuie, prin reluarea liniei la alte voci, totalul cromatic, Zeno Vancea contribuind prin acest procedeu, alături de alții dintre colegii săi, la instaurarea în

muzica românească a celei de a doua jumătăţi a secolului a unei complementarităţi total cromatice de natură modală cu totul caracteristică.

Participant de seamă la înfăptuirea artei muzicale din perioada interbelică, implinindu-şi creaţia în virtutea principiilor statornicite în aceeaşi perioadă printr-un contact activ şi mereu reînnoit cu realităţile şi orientările artistice ale zilelor noastre, parcurgînd, din punct de vedere stilistic, etape ce disting pînă la un punct înclinaţii firesti şi fructuoase spre laturi aparte de expresie (cum este cea neoclasică), dar care nu au modificat în esenţă profunda angajare a compozitorului spre reliefarea stilului naţional, Zeno Vancea se numără printre acei creatori care au înscris o pagină semnificativă în peisajul artei muzicale contemporane româneşti.

GHEORGHE FIRCA

CUPRINS

Introducere 3
Iuliu Mureşianu 19
Alma Cornea-Ionescu 24
Ionel Perlea 25
Eugen Cuteanu 43
Paul Jelescu 46
Theodor Rogalski 49
Grigore Ghidionescu 58
Géza Kozma 60
Tudor Ciortea 64
Chilf Miklos 81
Nicolae Buicliu 82
Nicolae Brînzeu 89
Sigismund Toduță 99
Matei Socor 119
Max Eisikovits 132
Paul Constantinescu 139
Alfred Mendelschn 158
Wilhelm Demian 172
Achim Stoia 176
Mircea Hoinic 177
Norbert Petri 180
Rodica Şuţu 184
Gábor Jodál 185
Ion Dumitrescu 189
Constantin Silvestri 206
Ovidiu Varga 229
Markos Albert 233
Gheorghe Dumitrescu 237
Mircea Popa 259

Bogdan Moroianu 267
Florica Dimitriu 270
Hilda Jerea 271
Dinu Lipatti 273
Aurel Popa 291
Alexandru Velehorschi 295
Liviu Comes 299
Mircea Chiriac 308
Alexandru Pașcànu 318
Nicolae Boboc 327
Mircea Basarab 327
Dumitru Bughici 335
Tudor Jarda 350
Laurențiu Profeta 355
Opereta 362
Reprezentanții genului de muzică corală 366
Muzică ușoară 384
Postfață 393

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ
„GH. AS
IAȘI

Redactor : CORNELIU BUESCU
Tehnoredactor : GEORGE MĂGUREANU

Bun de tipar : 27.X.1978. *Tiraj : 1530 exp.*
Coli de tipar : 25,25

Tiparul executat sub cd. 423 la I. P. „Filaret", str. Fabrica de chibrituri nr. 9—11, București.
Republica Socialistă România

„Făurirea unui limbaj național din elementele folclorului, care să poată face față problemelor puse de conținutul și formele complexe ale muzicii culte, constituie, fără îndoială, un act de creație, dar actul creator nu se poate opri aici, limbajul fiind doar mijlocul de exprimare al unui mesaj care reprezintă elementul esențial al creației muzicale. Limbajul românesc, inspirat din folclor, caracterizează nu numai creația făuritorilor școlii noastre naționale moderne în frunte cu George Enescu, dar este propriu și operei muzicale a multor compozitori români din generațiile următoare".

EDITURA MUZICALĂ

Lei 26